PG3443
.G7

ЛЕОНИД ГРОССМАН

ТЕАТР ТУРГЕНЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
БРОКГАУЗ—ЕФРОН
ПЕТЕРБУРГ
1924

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA

BOOK CARD

Please keep this card in book pocket

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

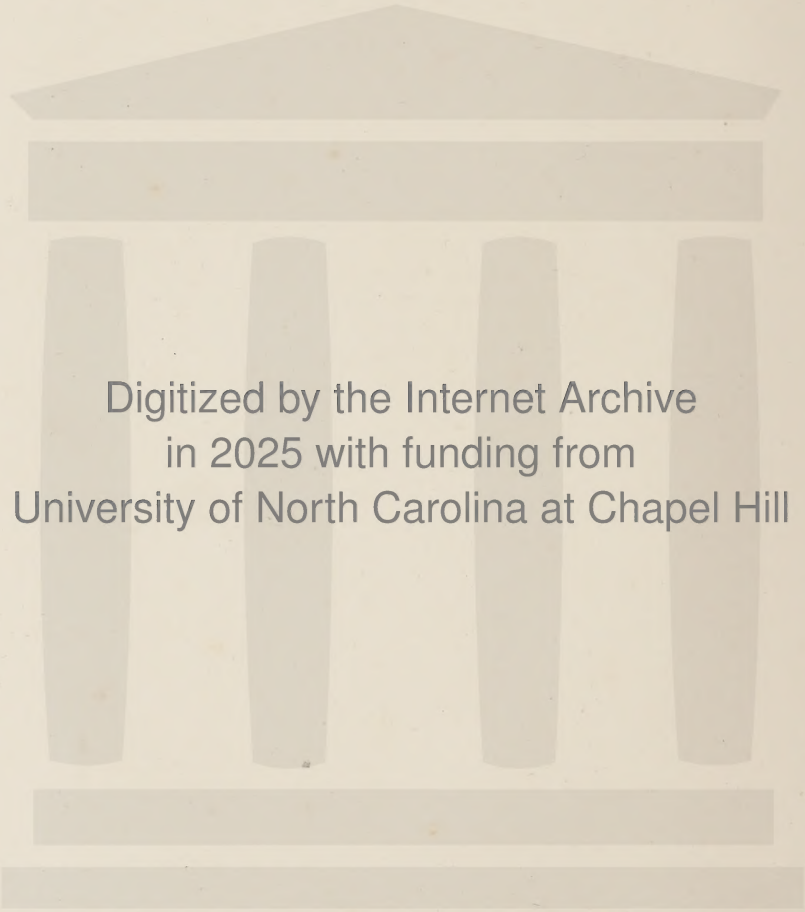
ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3443
.G7

This book is due at the LOUIS R. WILSON LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
AUG 14 1977	AUG 16 '77		
FEB 10 1984	FEB 18 '84		
MAR 12 1984	FEB 20 '84		

Form No. 513



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/teatrturgeneva00gros

БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ
СПБ

Настоящее издание напечатано
в январе 1924 г. в типографии
Издательства Брокгауз-Ефрон
в количестве 2000 экземпляров

Петрооблит № 8208

ТЕАТР ТУРГЕНЕВА

ЛЕОНИД ГРОССМАН

ТЕАТР ТУРГЕНЕВА

Il me semble que les qualités éminentes du talent de M. Tourguénef devraient lui assurer de grands succès au théâtre.

Prosper Merimée.

ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО БРОКГАУЗ-ЕФРОН
1924

Театр Тургенева представляет любопытный парадокс в истории новейшей европейской сцены. Литературная и театральная критика еще при жизни автора единодушно признала его комедии не сценичными, растянутыми и совершенно лишенными движения и пафоса. Сам Тургенев всемерно подтвердил этот суровый приговор, рано наложив на себя запрет в области драматургии. Мнения современников, за немногими исключениями, остались господствующими в потомстве, и до сих пор каждое возобновление тургеневских комедий вызывает неизбежные толки об их статичности, разговорности и бездейственности.

А между тем, в течение 75 лет пьесы Тургенева не сходят с русской и европейской сцены, привлекая к себе творческое внимание даровитейших исполнителей. В истории нового русского театра нет, кажется, ни одного выдающегося актера, который бы не играл в комедиях Тургенева и не прославился бы в них. Современники писателя: Щепкин, Каратыгин, Самойловы, Мартынов, Живокини, Садовский, Шумский, затем младшее, но еще заставшее его поколение в лице Давыдова, Варламова, Савиной, Федотовой, наконец, деятели другой эпохи, как Коммиссаржевская, Станиславский, Качалов, Лешковская — все они культивировали тургеневский репертуар и нередко создавали в нем свои лучшие образы. В историю русской сцены тургеневский театр вошел органически и занял в ней неотъемлемое место.

Но в равной степени он был признан и лучшими сценами Запада. Тургеневские комедии шли подчас с выдающимся успехом в Венском Бург-Театре, в Парижском Théâtre Antoine, в Мюнхенских Kammerspiele, на сценах Берлина, Кенигсберга и других немецких городов. Они вошли также в избранный классический репертуар великих итальянских трагиков, и знаменитый Эрмете Новелли сумел возвести в цикл мировых образов высокой трагедии скромную фигуру осмеянного русского приживальщика. Европейская сцена широко признала Тургенева-драматурга, и целый ряд громких имен западного театра от Сальвини, Эрнесто Росси и Закони до Зонненталя, Антуана, Шарлотты Вольтер и Франциски Эльменрейх связан с тургеневским репертуаром. Кажется, ни один из русских драматургов не может похвалиться большим вниманием европейских артистов и зрителей.

Такой красноречивый ответ дает негласная анкета о сценичности тургеневского репертуара среди великих актеров трех поколений и пяти национальностей. Таков тот историко-театральный парадокс, который представляет несомненный интерес и в чисто-принципиальном отношении. Ибо нужно признать, что по существу театральная критика, отмечавшая в тургеневской драматургии недостаток движения и выпуклости, во многом была права. В тургеневских пьесах разговоры действительно преобладают над действием, и лиризм переживаний господствует над драматизмом событий.

Пейзажист и элегик по преимуществу, кунктатор в сфере художественных ритмов, портретист и созерцатель, враждебный всякому активизму, Тургенев был чужд той напря-

женности фабулы, быстроты интриги, сгущенности красок, усиления и даже подчеркивания эффектов, которые требуются театральной оптикой. Мощь кисти, широкий размах драматической коллизии, героическая энергия сценической борьбы совершенно не были свойственны его медлительной артистической манере. В одном из его писем к г-же Виардо, оставшемся незамеченным и малоизвестным, — он как бы сам определяет сущность своей эстетики и природу своих художественных средств:

«Итак, Вагнер восторжествовал... Это возникает новое искусство. Я вижу аналогичные проявления даже в нашей литературе (последний роман Льва Толстого * имеет в себе нечто Вагнеровское). Я чувствую, что это может быть прекрасным, но это совершенно не похоже на все, что я любил когда-то, что я люблю до сих пор, и мне необходимо некоторое усилие, чтоб оторваться от моего Standpunkt'a. Я могу это сделать, но усилие все же необходимо в то время, как то искусство меня захватывает и уносит, как поток»... [1]

Это иное, не вагнеровское искусство, столь соответствующее вкусам и творческой личности Тургенева, менее всего подчинялось деспотическим канонам театральности. И если бы драма сводилась всецело к принципам зрелищной и красочной динамики, пьесы Тургенева должны были бы выпасть из круга канонической драматургии.

Но театр, конечно, — не только искусство позы, движения и пластики. Он в равной степени является также искусством слова. Пантомима не может исчерпать сложных функций этого организма, жизненными нервами которого,

* «Война и Мир».

наряду с культом движения, являются также звук, мысль и юмор. И, конечно, был глубоко прав старинный театрал шекспировской эпохи, отметивший в пору расцвета комедии масок значение сцены, как школы изящной словесности — Ludus Literarum school of good Language [2].

Как бы это ни казалось странным апологетам чистой театральности, сцена во все эпохи тянулась к литературно-совершенным созданиям. Античная драма, французские трагики, Мольер и Бомарше, Лермонтов и Гоголь, Метерлинк и Клодель, Гофмансталь, Блок и германские экспрессионисты — все это ценно не только на подмостках, но сохраняет свое значение и вне связи с рампой.

И не только эти литературные драмы или поэмы могут быть высоко сценичны, но часто пьесы, явно нарушающие основные требования драматического устава, могут иметь крупный успех на сцене и прочно привиться к репертуару. Таков случай тургеневского театра. Высокая художественность драматических текстов Тургенева, при всех их отклонениях от требований сцены, сообщает им жизненность и на подмостках. Его комедии могут подчас приближаться к повествовательной прозе — их образы, их язык, их творческий стиль, вся продуманная и глубоко изящная конфигурация сценических положений превращает эти лирические фрагменты в нечто высокоценное и для театра, вполне сохраняющее здесь свою возбуждающую силу и художественную энергию.

Нужно учитывать при этом, что Тургеневу не был чужд и подлинный театральный инстинкт, определенно дающий себя чувствовать в его комедийных опытах. Он постоянно влекся к таким благодарным театральным жанрам,

как испанская пьеса стиля кинжала и четок, буфонный водевиль, комический гротеск, сатирическая опереттa или же драма глубоких внутренних конфликтов, столь ценимая великими трагиками романской школы.

Не потому ли Тургенев, осужденный теоретиками сцены, был широко признан крупнейшими европейскими актерами? Не всегда сценичный с точки зрения драматургической поэтики, Тургенев фактически театрален. Драматургия здесь являет свой сложный лик с обоих сторон — искусства слова и движения. На сцене отчетливо выявляется несомненная vis comica его веселых пьесок и подлинный драматизм его психологических комедий. Здесь происходит таинственное сочетание поэтического слова с многообразной жизнью театральных масок. Вот почему пьесы Тургенева не перестают служить новейшему театру благодарным материалом для постановок и остаются в известном смысле глубоко сценичными. Им дано свойство ярко выявлять дарования актеров в плане лирических переживаний, душевного драматизма и комедийного юмора.

Вот почему театр Тургенева особенно привлекателен для изучения: это не только тексты первоклассного словесного мастера, но и материалы для спектаклей. Это — драма в самом полном и самом законченном смысле термина, сливающего воедино поэзию и театр.

Наша задача — наметить пути к изучению Тургенева-драматурга, т.-е. по возможности выяснить сложные законы двойной жизни его драматических созданий в таинственно-соприкасающихся планах художественного слова и театрального жеста.

Московский Художественный Театр *4 действие*

ТУРГЕНЕВ-ДРАМАТУРГ

I. СМЕНА СТИЛЕЙ В ТЕАТРЕ ТУРГЕНЕВА.

Талант Тургенева так гибок, что не только выносил на себе все веяния эпохи, — он подчинялся даже модам...

Аполлон Григорьев.

В новой драме, как и в старинном театре, имеются свои традиционные сюжеты. Репертуар последних десятилетий, подобно комедии масок, знает повторяющиеся ситуации с аналогичными персонажами, нечто вроде фиаб или театральных схем, на которые даются беспрестанно новые вариации. Только разрабатываются эти канонические сюжеты не актером, а драматургом, не в процессе сценической импровизации, а в плане обычной литературной разработки. Это, конечно, не меняет характера устойчивых и преемственных образцов за некоторыми положениями новейшего театра.

Такова, например, сценическая комбинация: любовное соперничество тридцатилетней женщины и юной девушки, родственно связанных между собой. Эта тема беспощадной борьбы вполне созревшей женской натуры, охваченной опасной любовью осеннего возраста, с молодой девушкой, впервые стихийно и цельно полюбившей.

В русском театре эта сценическая схема, впервые установленная Тургеневым в его драматургическом шедевре —

«Месяце в деревне», получила дальнейшую лирически смягченную разработку в чеховском «Дяде Ване» (любовь Елены Андреевны и Сони к Астрову) и затем драматически обостренную трактовку в «Осенних скрипках» Сургучева. В нашей новой драме этому сюжету явно посчастливилось.

Но сфера его распространения выходит за пределы русского театра. В данном случае мы имеем дело с западной фабулой, перенесенной на русскую сцену самым европейским из наших драматургов — Тургеневым. В ряду различных сценических сюжетов, пленявших его в иностранном репертуаре, от романтической драмы до опереточного либретто, имелась также и оригинальная «фиаба» о любовном поединке мачехи и падчерицы. Драма, разработавшая эту тему, сумела обновить европейский репертуар середины столетия, выдвинув новый тип сценического представления. К ней, конечно, необходимо обратиться при изучении тургеневского театра.

Но это далеко не единственный случай рецепции Тургеневым сценариев и типов предшествующей комедии. Его театр, насчитывающий какой-нибудь десяток произведений, в ряду которых имеются такие разновидности, как «Неосторожность», «Нахлебник» и «Вечер в Сорренто», сумел отразить почти все господствующие театральные виды его эпохи. Молодой автор пробует свои силы в совершенно несхожих драматических родах, прилежно экспериментируя в каждой возникающей и модной форме. Для этих упражнений он широко пользуется готовыми схемами, фабулами и персонажами старинной и современной комедии.

Тургенев был вообще необыкновенно восприимчив к новейшим литературным течениям. Это свойство его твор-

ческой организации, забытое позднейшей критикой, определенно ощущалось современниками. Не в осуждение автору, а с большим сочувствием к нему, Аполлон Григорьев отмечает, что «этот симпатичнейший талант нашей эпохи искренно отдавался всем наитиям, искренно и мучительно переживал все влияния, искренно и женственно увлекался всеми литературными модами» [3]. Это нужно постоянно иметь в виду при оценке Тургенева-драматурга.

От философской трагедии байроновского типа он пришел, через водевиль и комедию-проверб, к особому виду психологической драмы, близко граничащей с комедией нравов. Этим, в сущности, Тургенев завершил свою драматическую деятельность, вспыхнувшую еще только раз игривым, но беглым огоньком в поздних опытах его комических опер. Отметим, что в этой области Тургенев оказался за полстолетие предшественником целого театрального течения, которое так решительно сказалось в наши дни в попытках художественной реставрации опереточного жанра. Во всяком случае, историческая линия развития тургеневского театра идет от Байрона и Альфреда де-Мюссэ к Оффенбаху и Лекоку.

В художественном центре этой многообразной эволюции и находится тот особый вид психологической драмы, который полнее всего выразился в «Нахлебнике» и в «Месяце в деревне».

Но рассмотрение этого последнего этапа театральной деятельности Тургенева едва ли будет понятным без обращения к предшествующим формам его сценического творчества. Смена масок на тургеневской сцене полней всего обнаруживает некоторые органические и устойчивые свой-

ства его драматургической манеры: это прежде всего европеизм тургеневского театра в области художественных форм и затем экспериментирование драматурга в различных жанрах, как прием разработки сценического материала.

Этими чертами объединяется весь пестрый состав пьес, идущих от «Стено» к «Последнему Колдуну». Вот почему изучение каждого отдельного фрагмента этого небольшого репертуара неизбежно обращает нас к общему вопросу о смене стилей в театре Тургенева.

II. РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА.

L'ombre de Shakespeare pèse sur les épaules de tous les auteurs dramatiques.

Tourguenew. Lettres à Madame Viardot.

Он начал с романтической драмы или философской трагедии. Приверженность к определенному жанру здесь совершенно очевидна, и недаром сам автор определял «Стено», как рабское подражание байроновскому «Манфреду». В эволюции тургеневского театра это произведение может интересовать лишь, как первый опыт диалогического развития сюжета. Это еще не театр в собственном смысле слова.

И все же для Тургенева-художника характерно, что первое его произведение было облечено в драматическую форму. В одном из своих ранних писем он говорит именно о драме, как о своем дебютном создании. И хотя в 1837 году 19-тилетний автор уже видит все недостатки своего драматического опыта — нестройность его плана и неправильность стихотворных размеров, — он неизменно представляет своего «Стено» на строгий суд различных ученых авторитетов. Он продолжает верить, что «по этому первому шагу можно, по крайней мере, предузнать будущее»... [4]

Это литературное будущее разворачивалось перед молодым романтиком, как обширное творческое поприще поэм и драм. Молодой Тургенев сосредоточивается на двух излюбленных родах романтизма — стихах и театре. Он работает главным образом, как поэт и драматург, преимущественно даже, как трагик, как автор «драматических поэм». О художественной прозе, о новелле или романе, он, видимо, и не помышляет.

В одном из писем 1837 года, подводя итоги своей творческой работе за три года, он называет: одну большую поэму, три маленьких, около сотни лирических стихотворений и главное — драмы: его первое создание «Стено», затем одна неоконченная и неизвестная по заглавию драма и, наконец, упорная работа над великими образцами Шекспира и Байрона — переводы «Манфреда», «Короля Лира» и «Отелло» [5].

В тридцатые годы, как и впоследствии, вплоть до последних лет, Тургенев-художник в основу своего творчества полагает кропотливый труд медленного изучения, глубокое проникновение в пленивший его жанр, стремление приобщиться к нему не только чтением, но и непосредственной работой над вдохновляющими текстами иностранных авторов. Так, к концу своего творческого пути, захваченный проблемой утонченного, колоритного и пластического стиля, он упорно прививает русской прозе живописную фразу Флобера, трудясь над переводами его легенд. Так, в эпоху своего первого обращения к повести он пробует перевести шедевр новеллистического жанра — маленький роман аббата Прево — «Манон Леско». Так, в ранней молодости он набивает себе руку для драматических поэм и трагедий переводами Шекспира и Байрона.

Эта зависимость открыто признана автором в эпиграфах к поэме. Вслед за красивым романтическим motto из Языкова:

Счастлив, кто с юношеских дней
Живыми чувствами убогой
Идет проселочной дорогой
К мечте таинственной своей —

следуют два эпиграфа: из «Манфреда» и «Тимона Афинского». Долг Байрону и Шекспиру воздается еще до начала текста поэмы.

Чуткий к требованиям литературной современности, Тургенев влечется к господствующему, наиболее характерному и показательному виду новой поэзии. Романтизм был теснейшим образом связан с театром; здесь именно сильнее всего сказался новаторский вызов всего движения, и среди романтиков второго поколения, особенно во Франции, нет, кажется, ни одного, который бы не испробовал свои силы в драме.

Основная черта драматической поэтики романтизма — культ Шекспира, установленный Шлегелем и затем творчески утвержденный Виктором Гюго, Виньи, Стендалем и Гейне. «Титан трагедии» для поэтов и философов начала столетия — выше Эсхила и библии: «он штурмует небо и грозит сорвать с петель вселенную» [6]. Это возбуждение умов вокруг имени английского трагика полнее всего выразил у нас юноша Достоевский, которому Шекспир представлялся богом, «как явление духа на Брокене или Гарце» [7].

Чем действовал Шекспир на молодой романтический театр? Конечно, не своими веселыми пьесами, не итальянскими буффонадами или старо-английскими забавными комедиями, где раскатистый хохот не перестает прерывать сырые шутки его чудаков и авантюристов. Шекспир-комедиограф был несравненно менее ценим романтиками, чем трагический мыслитель Гамлета, Кориолана или Тимона Афинского. Философский монолог шекспировской драмы, исполненный горечи, мятежа, презрения, и гнева,— вот что стало в центр байронической драмы и затем не переставало вдохновлять Мюссэ, Гюго и Тургенева.

В романтическом театре отчетливо различаются два основных вида: это, во-первых, историко-мелодраматическая трагедия, в которой шекспировские фабулы и ситуации разрабатываются в духе новейшего бульварного театра; это затем — философская драма, трактующая сложные психологические случаи в духе драматических поэм Гете или Байрона; здесь разрабатываются уже не фабулы, а философские монологи Шекспира[7а]. Тургенев примкнул всецело к этому второму виду. Он приступил к своей первой трагедии, совершенно зачарованный философским стилем романтической драмы.

Об этом свидетельствует уже рама пьесы, место действия ее, воображаемый декорум. Колизей ночью, внутренность готической церкви, келья отшельника с черепом и библией на столе — все это характерные черты фаусто-манфредовской традиции; пространные монологи всех героев, одновременно служащие экспозицией их характеров и выражением безотрадного миросозерцания их автора, неизменно открывают почти каждую сцену. Им соответ-

ПРОВИНЦИАЛКА

В. В. Самойлов
в роли гр. Любина

ЗАВТРАК У ПРЕДВОДИТЕЛЯ

в роли Пехтерьева (9 Декабря 1849 г.)

ствуют такие же философски-мрачные диалоги в стиле кладбищенских размышлений Гамлета:

Стено: Я пришел
К тебе, старик, за делом тайным...
Твой тесен дом, Антонио.

Антонио: Гроб теснее.

Стено: Но там нет человека. В этой келье
Он есть и он тут весь... А! этот череп!
Зачем он у тебя, монах?

Антонио: Мне он
О мне самом напоминает.

Стено: Да —
Под этой желтой костью, может быть,
Таилось много дум и много силы.
И, может быть, здесь страсти бушевали —
И это мертвое чело огнем
Любви горело... а теперь...
Кто знает?
И череп мой к монаху попадет,
И он его положит подле библии
У пог креста... [8]

Так же характерен заключительный момент драмы — самоубийство героя, примирение врага с окровавленным трупом и весь финал, когда «все делается мрачно» и в вышине раздаются зловещие голоса неведомых духов, вещающих о «тайне мрачной», о вечности, о страдании...

Тургенев в «Стено», по наблюдениям М. О. Гершензона, неоднократно следовал за Байроном, подчас спускаясь почти до пересказа целых отрывков из «Манфреда» [9]. Во всяком случае, общая композиция поэмы, система образов, законы ее стихотворной формы — все это с замечательной вер-

ностью отражает здесь драматургическую поэтику романтической школы.

Этот первый драматический опыт Тургенева, при всей своей художественной наивности, представляет крупный интерес для изучения некоторых свойств его литературной манеры. Уже на этом незрелом создании сказывается исключительная чуткость его автора к тому художественному направлению, которое он избрал себе в образец. Повышенное восприятие всех признаков данного литературного рода, острое уловление определенного творческого стиля, полное овладение всеми трудностями новой эстетической формулы — все это неизменно будет отмечать впоследствии каждый этап художественной эволюции Тургенева. Любовная новелла или крестьянский рассказ, социальный роман или маленькая поэма в прозе, салонный проверб или фантастическая повесть, — во всех этих разнообразных родах Тургенев проявит исключительное понимание законов данного жанра и тончайшее мастерство в его разработке.

Этим примечателен и первый его литературный опыт. Тип байронической драмы во всех ее сложных особенностях с замечательной зоркостью был схвачен шестнадцатилетним поэтом и с редкой уверенностью разработан им в его первом драматическом опыте. Он имел право отважно представить свой труд на суждение профессоров и редакторов; они могли осудить его за недостаток дарования, но они не в состоянии были отвергнуть или обесценить той крепкой, испытанной и верной художественной системы, которую молодой автор, во всеоружии литературных изучений, положил в основу своей композиции.

Этим для нас до сих пор дорог «Стено». Будущий словесный мастер, осознавший все свои средства, знаток и виртуоз формы, намечающий себе отчетливые цели и продумывающий все пути к их достижению — этот грядущий Тургенев, мастерски-владеющий новейшим художественным каноном, уже дает себя чувствовать в его первой трагедии. Пусть она записана неровным детским почерком и совершенно беспомощна в философском смысле, — она мужественно едина в намеченном стиле и до конца верна избранной, трудной и еще непризнанной форме.

III. ПАСТИЧЧЬО ИСПАНСКОГО ТЕАТРА.

Magnifica lengua castellana!
Tourguenew. Lettres à Madame Viardot.

Если первый опыт Тургенева относится скорее к поэзии, чем к драме, совершенно несомненна подлинная театральность «Неосторожности». В тургеневском репертуаре эти сцены как бы стоят совершенно особняком, несвязанные с персонажами и местом действия всего его остального репертуара. При изучении его комедий, эта одинокая пьеска из испанских нравов невольно начинает интриговать, как некий ребус. Откуда проник на тургеневский театр этот дон Бальтазар д'Эстуриз? Какой смысл имеет это появление, кому понадобились эти серенады под балконом и кровавая драма ревности и мести, столь сгущенная в своем драматизме, что подчас она производит впечатление тонкого самопародирования, еле ощутимой и потому особенно действенной сатиры? Что это — шутка, фантастическая прихоть, реконструкция старинного испанского театра, или же просто неудавшийся опыт трагедии?

Единственный ответ, какой нам предлагали до сих пор исследователи, это — беглая и вполне бездоказательная ссылка на пьесы Мюссэ, на «театр плаща и шпаги». Но нетрудно

заметить, что «Неосторожность» выдержана совершенно в иных тонах, чем «La nuit venitienne» или «André del Sarto», где нет и намека на эту нарочитую сгущенность красок, почти переходящую в карикатуру. При этом в театре Мюссэ нет ни одной пьесы, происходящей в Испании (место их действия, главным образом, — Италия, Бавария и Венгрия) или претендующей на стиль испанской драмы. Совершенно свободный от местного колорита, полуфантастический театр Мюссэ весь построен на легком, остроумном и блестящем диалоге. Сходство той или иной детали в «Неосторожности» с «Венецианской ночью» (напр., объяснение под балконом), при сопоставлении пьес в их целом должно быть признано несущественным и совершенно случайным. Французский поэт оказал некоторое воздействие на Тургенева лишь гораздо позже, в конце 40-х годов, когда его «Комедии и провербы» стали совершенно неожиданным театральным событием.

«Неосторожность» Тургенева — типичный сколок с испанского театра.

В тридцатых годах петербургская сцена проявляет заметный интерес к старинному испанскому репертуару. Шаховской и Каратыгин делают попытки привить его своеобразный стиль русскому театру. Трагедии Кальдерона, пьеса дон Франциско де-Рахоса, различные драматические произведения «в 3-х или в 5 сутках» вызывали русских драматургов на подражательные опыты. На публику 30 — 40-х годов прошлого столетия, замечает исследователь, действовала импонирующе ремарка: «действие происходит в Испании». Театральный рецензент «Северной Пчелы» сообщает своим читателям, что богатейшая испанская дра-

матургия по духу, форме и происхождению резко отличается от того, что разумеют под именем драмы по сю сторону Пиренеев. «По нашим теперешним понятиям это скорее поэма в лицах, со множеством эпилогов в огромной раме, нежели драма» [10].

В общем, испанский театр не имел значительного успеха в Петербурге и только подготовил атмосферу для восприятия особого театрального стиля. «Неосторожность» Тургенева связана не столько с этими постановками, сколько с одним современным литературным опытом.

В то время пользовалась большой известностью своеобразная и весьма удачная попытка стилизации старинной драмы Сервантеса, Кальдерона и Лопе де-Вега. Книга Проспера Мериме — «Театр Клары Газюль» [11], появившаяся в 1825 г. и отмеченная Пушкиным, пыталась дать образцы классического испанского театра в гипертрофической переработке его резких особенностей. Отсюда намеренно преувеличенные формы трагизма, доходящего до гротескных эффектов театра ужасов. Потрясающие события, резкие, слепые и беспощадные страсти, дикие преступления, предательства, месть, нравственные пытки, убийства, кинжалы и яды — все это в сжатой и своеобразно лаконической форме небольших пьесок производило впечатление нового и сильного искусства. Как в своем сборнике славянских песен, Мериме прибегнул здесь к своему излюбленному приему шутливой мистификации, основанной на сложной и обширной эрудиции (хотя сам он, как известно, отрицал последнее). Он выдал пять своих пьесок за фрагменты драматического творчества испанской актрисы Клары Газюль, никогда в действительности не существовавшей. Но

писал он эти сцены, тщательно изучив мастеров старинной испанской драмы и замечательно искусно стилизуя их характерные приемы.

«Неосторожность» Тургенева точно воспроизводит все основные признаки «Театра Клары Газюль». Это такая же коротенькая пьеска с быстрой сменой картин и обилием монологов, как и все комедии Меримэ: мрачная и безмолвная любовь дона Пабло, его дьявольская ревность, чудовищное испытание Долорес и, наконец, убийство ее в собственной спальне доньи, почти на глазах у мужа, — вот основной стержень тургеневской комедии, вполне отвечающей несколько иным, но чрезвычайно родственным сюжетным комбинациям Клары Газюль. В одной из ее пьесок влюбленный инквизитор подвергает допросу и психологической пытке свою пленницу; кинжал и здесь фигурирует в развязке, хотя, в отличие от «Неосторожности», жертвой убийства оказывается несчастный соперник.

Главные тургеневские персонажи чрезвычайно характерны для театра Меримэ: почти всюду у него сопоставлены легкомысленные, беспечные и пленительные женщины с мрачно страстными и жестокосердными мужчинами. Слуги-предатели сильно способствуют развитию интриги.

Загадочный двухстрочный эпилог «Неосторожности» становится понятным только на фоне этих «испанских драм». Убийца невинной женщины, ставший графом Торенно и важным государственным сановником, возможен только в эпилоге театра, построенного на мрачной идее о том, что «кровь имеет очищающую силу» (восклицание дона Пабло в момент убийства).

ЗАВТРАК У ПРЕДВОДИТЕЛЯ

„Московское Общество искусства и литературы“ (1897 г.).

Родственность технических приемов здесь очевидна. Пьески Мериме коротки, действие растет чрезвычайно стремительно, постепенность в его развитии совершенно отсутствует. Сам Мериме указывает на это, как на характерные особенности старинных испанских драматургов. Тургенев прекрасно усваивает эту необычную в его последующем театре быстроту интриги: дон Рафаэль не успел еще взглянуть на донью Долорес, как уже клянется ей в любви, перелезает в ее сад, проникает в ее спальню, и даже не успевает достаточно помучиться страхом, как уже мрачный Пабло отпускает его на все четыре стороны. Донья Долорес еле успела помечтать о кавалере, как уже видит его под своим балконом и не успевает расстаться с ним, как уже искупает жизнью свою неосторожную мечту. Этот молниеносный темп развития интриги обычно совершенно несвойствен Тургеневу.

Он воспроизводит и типичный прием драматических стилизаций Мериме — развитие монологов на всем протяжении комедии, и нередко ее монологическое начало. Так, комедия «Случайность» начинается с длинного монолога доньи Марии, одиноко мечтающей в саду, «Испанцы в Дании» открываются таким же монологом регента, «Инеса Мендо» изобилует пространными речами дона Эстебана и проч.

Необходимо отметить, что почти все имена тургеневской комедии взяты из «Театра Клары Газюль». Бальтазар имеется в пьеске «Le carosse du saint Sacrement», дон Пабло в «Le ciel et l'enfer», Рафаэль в «Une femme et un diable», даже фамилия Де Луна встречается в пьесе «Les espagnols en Danemark». Имя служанки Маргариты

соответствует Мариките из двух пьесок quasi испанского театра («Une femme et un diable», «L'occasion»). Отметим, что заглавие тургеневской комедии «Неосторожность» напоминает заглавный тип одной из пьес Клары Газюль — «Случайность».

Может возникнуть вопрос, почему эта кровавая драма Тургенева обозначена термином комедия? Откуда этот поразительно несоответственный подзаголовок? Ответ мы находим у Меримэ: он отмечает в одном из примечаний, что «Клара Газюль широко пользуется термином комедия, употреблявшимся старинными испанскими поэтами для обозначения всякого драматического произведения, безразлично веселого или серьезного».

Нам остается отметить, что «Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole» вышел вторым изданием и заметно возобновил к себе интерес в 1842 году. «Неосторожность» написана в 1843 г.

Позднейшая дружба Тургенева с Проспером Меримэ — факт общеизвестный. Может быть, не лишнее отметить, что в своей высокой оценке тургеневского дарования Меримэ с особенным вниманием остановился на его драматических произведениях. «Мне представляется — писал он в 1868 году, когда театр знаменитого романиста был почти забыт, — что выдающиеся качества таланта г. Тургенева должны бы обеспечить ему крупные успехи на сцене». Не сказалось ли здесь то благожелательное внимание Меримэ к близким ему иностранным писателям, которое выразилось ранее в его культе Пушкина?

Через несколько лет Тургенев обратится непосредственно к старинному испанскому театру и с восхищением погру-

зится в неисчерпаемый источник высокого трагизма — в драму Кальдерона. Прочитанные им в оригинале «La vida es Sueno», «Devotion de la Cruz», «El Magico prodigiozo» производят на него впечатление «испанского Фауста» и «испанского Гамлета». Он с глубоким волнением говорит о мощных концепциях величайшего из католических драматургов, и кальдероновская драма торжествующей веры представляется ему, скептику и атеисту, таким же грандиозным явлением, как создания «величайшего антихристианского трагика» Шекспира [12].

Но в начале 40-х годов это творчество было ему чуждо. Перед ним стояло иное задание. Искусные и затейливые подделки Меримэ соблазняют его проделать опыт такого же условного, намеренно подчеркнутого и стилизованного «эспаньолизма» в драме, где бы сила страстей, роковой ход событий и столкновения решительных характеров могли бы слиться в одно ошеломляющее и интригующее целое.

Тургенев написал «Неосторожность».

IV. КОМЕДИЯ-ВОДЕВИЛЬ.

Водевиль есть очерк комедии.
Нестор Кукольник.

Испанские пьесы Меримэ представляли собой своеобразное ответвление романтической драмы. В противовес классической трагедии, здесь разрабатывается в совершенно невиданных формах экзотическая драма знойных страстей и женской порочности.

Но в тот момент, когда Тургенев упражнялся в этом театральном жанре, романтический театр завершал свое блистательное и бурное поприще. В 1843 году потерпела полное фиаско последняя драма Гюго — «Бургграфы», к этому же времени относится попытка реставрировать классическую трагедию («Лукреция» Понсара); почти одновременно Рашель обращается к репертуару Расина и Корнэя. Веселая комедия Скриба окончательно утверждается на французском театре.

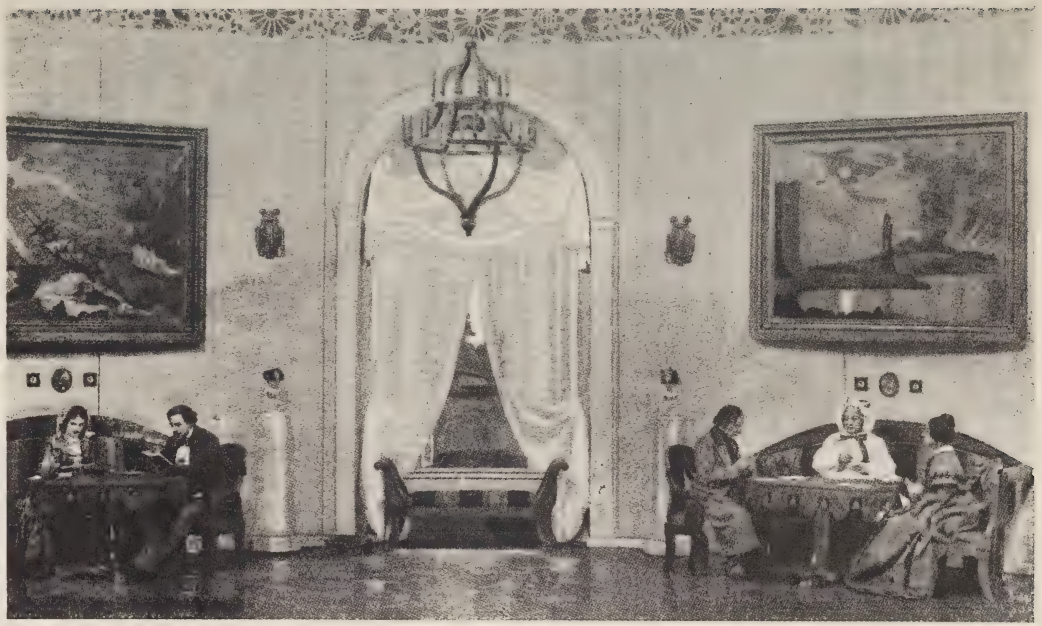
Этот перелом театральной моды в середине сороковых годов быстро сказался на драматургии Тургенева. И на его театре романтическая драма в это время ликвидируется навсегда.

Следующий после «Неосторожности» драматический опыт Тургенева, «Безденежье» (1845),—эксперимент в совершенно ином жанре. Это—опыт в области водевиля, к которому

о носится также и несравненно более удачный «Завтрак у предводителя» (1849).

Этот сценический вид, модный у нас, как известно, в николаевскую эпоху, принимает в тургеневской разработке особый вид театрального представления, который можно было бы определить, как комедию-водевиль. Сущность его — в некотором ослаблении фарсовых элементов первоначального водевиля — в упразднении куплетов, в повышении нравоописательной живописи. Все остальные черты жанра — веселость, быстрота действия, сатиричность сюжета, гротескность персонажей — здесь сохранены. Сквозь более сдержанные и вполне артистические формы, в «Завтраке у предводителя», так же, как в «Безденежье» и даже отчасти в «Провинциалке», отчетливо просвечивают основные признаки старинного водевиля. Его анекдотическая основа, общая веселость разработки и резко сатирические черты, унаследованные от ярмарочного балагана, приближают маленькую пьесу к границам буффонады. Не трудно заметить здесь и некоторые рудименты куплетности (мотивы, распеваемые Жазиковым, романс графа Любина и проч.).

В эпоху тургеневских дебютов старинный водевиль переживал заметный кризис, вырастая из драматического анекдота или сценической сатиры в особый вид комедии-водевиля. Эта новая ступень в развитии жанра тесно связана с именем лучшего драматургического техника новой европейской сцены — Скриба. Противник идеологического театра, враг всякого интеллектуализма, психологии, нравственной или философской тенденции на сцене, он был наиболее склонен к реформе старинного водевиля. «В театре он видел только театр, в области своего искусства он интересовался



Московский Художественный Театр *1 действие*

только средствами этого искусства: новизной ситуаций, остроумием построений, неожиданностью развязок» — свидетельствует один французский исследователь [13]; неудивительно, что театральный жанр, весь построенный на этих качествах остроты, внезапности и сложности положений, подвергся реформе в драматургической лаборатории этого фанатика сценичности. Старый анекдотический водевиль Данкура, как и чисто-сатирические пьески, восходящие к итальянской народной комедии и ярмарочному балагану, утрачивают теперь характер буффонады или фарса и превращаются в особый вид легкой комедии, в которой веселье брызжет ключом из столкновения неожиданных qui pro quo.

В легкой форме небольшой пьески Скриб восстановлял спектакль повышенной интриги, напоминающий в этом смысле отдаленные образцы итальянской комедии Возрождения или же испанских драм Лесажа. Современные критики сочувственно отмечали этот новаторский опыт. «Г. Скриб — писал рецензент газеты «globe» от 8 декабря 1827 г. — создал новый жанр комедии-водевиля в эпоху, когда наша комедия, замороженная классическим уставом и изуродованная цензурой, не производит ничего жизнеспособного». Шедевром скрибовской водевильной комедии считалась «Битва дам или дуэль любви» («Bataille de dames ou un duel en amour»), в котором — впрочем, вполне безосновательно — хотели видеть прототип «Месяца в деревне». Во всяком случае, с легкой руки Скриба новый жанр комедии-водевиля утвердился на европейской сцене 30 — 40-х годов.

Этот жанр, в силу его глубокой театральности, был признан строгими литературными судьями. По мнению Шлегеля, «водевили напоминают стаю букашек, радостно жужжащих

летним вечером; подчас они жалят, но порхают всегда веселой стаей, пока солнце случая светит для них». Гораздо решительнее высказался в пользу водевиля Теофиль Готье. Как раз в 1844 году, когда Тургенев уже обдумывает, быть может, «Безденежье» (1845), французский поэт дает решительную апологию водевиля.

Отмечая заметное оскудение комедийного жанра, Готье заключает: «Но если где-нибудь еще теплится пламя подлинной комедии, то, конечно, не в больших театрах, но на двадцати маленьких сценах, где она распадается на коротенькие акты, скроенные самыми разнообразными руками. Эта комедия, которая зовется водевилем, комедия многообразная, живая, полная смелых выдумок, рискующая на все, ловкая и остроумная, сеющая пригоршнями аттическую соль и изображающая нравы с небрежной и меткой верностью. Ее единственные недостатки — дикий язык и невыносимая музыка. И, хотя мы выше всего ценим совершенство стиля, мы должны признать, что в этом неиссякающем творчестве есть некоторая мощь и оригинальность. Это вполне французский жанр: у греков трагедия, у римлян комедия, у англичан и немцев драма; водевиль принадлежит всецело нам. И поистине можно пожалеть, что классические правила мешают многим известным писателям овладеть этой формой, столь гибкой, столь легко повинующейся прихотям замысла, готовой на все, даже на поэзию» [14]...

Русский водевиль эпохи своего высшего расцвета отражал эту эволюционную линию французского жанра, переходя от форм вульгаризованной комической оперы к изображению современных столичных нравов. Уже заглавия

знаменитых водевилей того времени, вроде «Титулярные советники в домашнем быту» или «Петербургские квартиры», достаточно свидетельствуют об этой тенденции. «В самом деле — замечает позднейший исследователь русского водевиля, — что такое водевиль, как не очерк комедии, как не схема ее, замаскированная балагурством? Кони прекрасно понимал это, когда старался придать своим водевилям бытовой характер, вводя в пьесы эпизодические роли, преимущественно комические. Эти вводные лица и послужили впоследствии связующим звеном между водевилем и комедией... Каратыгин во-время задержал неудержимую и легкомысленную веселость своих предшественников и, взяв их серьезные стороны, передал их бытовой комедии» [15]. Критик сравнивает легкие опыты Каратыгина с жанровыми картинами Маковского. Шутливый водевиль заметно приближается к новому типу комедии нравов.

Это, вероятно, и вызвало в конце 40-х годов у такого строгого ценителя художественного, как Аполлон Григорьев, высокую оценку господствующего театрального жанра. «Признаюсь вам, — пишет он в 1849 г. — у меня маленькая слабость к водевилям г. Ленского; в них много ума, много жизни, много знания сцены, хотя грех попрекнуть их в излишней pruderie» [16]. В другой корреспонденции он отмечает, что в водевиле «Сиротка Сусанна» есть зародыши жизни, драмы; лица его, хотя очерченные слегка, внушают интерес [17].

Итак, водевиль, вопреки нашим представлениям о нем, отнюдь не считался в эпоху своего расцвета каким-то низким жанром, стоящим как бы вне искусства. Неудивительно, что Тургенев, неизменно озабоченный чисто-худо-

жественными заданиями, обращается к этому соблазнительному и модному роду, стремясь довести его до степени комедийного стиля.

Водевильный тип «Безденежья» отмечался критикой. Б. В. Варнеке говорит по поводу этой пьесы, что «прежде всего здесь бросается в глаза явное ее родство с излюбленным в николаевскую пору водевилем: цепь последовательно приходящих кредиторов — самый распространенный прием тогдашних водевилистов... Но в то же самое время — продолжает исследователь — для автора этого водевиля постановка «Ревизора» не прошла бесследно. И сам Жазиков, и его слуга Матвей — прямая родня гоголевского Осипа и его барина» [18]... Во всяком случае, до сих пор не отмечалось, что театр Тургенева через посредство водевиля николаевской эпохи протягивает руку русской комедии XVIII в. и продолжает ее традицию. «Безденежье» развивает типы и положения комедии Владимира Лукина — «Мот, любовью исправленный» 1765 г. Не только центральный образ промотавшегося дворянина, осаждаемого кредиторами, но и фигура преданного старого слуги, который сражается с разношерстными заимодавцами, отбивает от них своего хозяина и мечтает о прежнем времени и прежних господах, намечает весь образ тургеневского Матвея. Это относится и к веренице кредиторов в пьесе Лукина — нескольким купцам, женщинам, и даже «извозчику, с которым мы целый год, не платя ни полушки, ездили» [19]. В развязке у Лукина фигурирует традиционное неожиданное наследство от дядюшки, которому соответствует у Тургенева появление щедрого Блинова. За выделением любовной интриги, основная ситуация и главные персонажи

старинной комедии воскрешены тургеневским водевилем.

Мы оставляем пока открытым вопрос, непосредственно ли перешли они из пьесы Лукина в театр Тургенева, или же дошли до него в преломлении современного водевиля, унаследовавшего не мало типов и положений старинного театра.

* *
*

Особый интерес представляет брызжущий весельем «Завтрак у предводителя». О степени его живости, сценичности и «водевильности» следует судить по первой редакции комедии [20]. Как известно, свой «Завтрак у предводителя» Тургенев определял в конце 60-х годов, как «сцены, не имеющие значения драматического». Между тем, новооткрытая первоначальная редакция обнаруживает глубокую сценическую действенность этой комедии. Тургенев писал свою пьесу не для чтения, а для постановки. Отсюда более подробное описание сцены, более обширная характеристика действующих лиц, детально разработанная мимика и жестикуляция персонажей, указание интонаций, обилие комических реплик и ситуаций, наконец, общая тщательная и тонкая разработка отдельных сценических моментов. Характерно обилие ремарок, относящихся к пластическим или звуковым моментам исполнения и, конечно, потерявших весь свой смысл, как только комедия превратилась в «пьесу для чтения». Вся богатая расцвеченность текста со стороны интонирования ролей совершенно исчезает из окончательной редакции.

Также характерна забота автора о постройке отдельных групповых сцен, где учитывается каждая деталь в расположении исполнителей (распределение группы над столиком с развернутым планом, момент появления Пехтерьева, немая сцена и проч.).

Вся эта подробная картинная и динамическая разработка пьесы исчезает из окончательной редакции. Тургенев тщательно вытравляет из нее всевозможные комические реплики, сильно оживляющие ход пьесы, но не представляющие особенного интереса в чтении. Таковы, например, рассказ Мирвошкина о его жене и сцена передразнивания индюшек (вплоть до звукоподражательных эффектов). Все это, конечно, оказалось ненужным при литературной обработке текста.

Насколько сами персонажи разработаны сильнее, юмористичнее и сценичнее в раннем тексте, можно судить по роли Беспандина. Первоначально он был выдержан в резко-комическом, несколько гротескном стиле. Он говорит скоро, отрывочно, быстро движется, наливает себе разом в рюмку сладкой и горькой водки из двух графинов, «заедая рюмку, кладет куски в рот обеими руками», плюет себе на ладонь, свистит и проч. Все эти комические эффекты и забавные jeux de scène исключены из общеизвестного текста комедии.

Такова была сложная работа Тургенева над своими пьесами. Не веря в свои драматургические способности, он сознательно искажал в позднюю эпоху свой театр. Стремясь придать своим пьесам характер драматизированных повестей или диалогических рассказов, он исказил их глубокую сценическую сущность, вытравил из них ряд чисто «зрелищных» и действенных эффектов и в процессе этих исправлений, сокращений и переделок значительно

угасил их театральную сущность. Общеизвестный текст «Завтрака у предводителя», например, лишь отдаленно свидетельствует о глубокой театральности его первоначальной редакции. В момент написания комедии, молодой Тургенев ни на мгновение не переставал следить за движением своих персонажей, не переставал наблюдать их во всех сценических соотношениях и тщательно фиксировать в своих ремарках все общие «ансамблевые» перемены в их группировках и каждый характерный жест или мимический момент отдельных героев.

Проделанная впоследствии Тургеневым сложная работа придания «литературности» своим недостаточно признанным драматическим опытам, к сожалению, удалась их автору, и то, что было выиграно по части их беллетристичности, должно было искупиться понижением их первоначальной органической театральности.

Только обращение к этим ранним текстам дает возможность судить во всем объеме о Тургеневе-драматурге. И благодарной задачей для нашего театра была бы постановка той или иной тургеневской пьесы — хотя бы его увлекательно-веселого «Завтрака у предводителя» — по раннему тексту комедии, изобилующему богатейшим и неиспользованным сценическим материалом.

Первая редакция «Завтрака у предводителя» обнаруживает близость этой комедии к типу особых локальных буффонад с бытовыми провинциализмами и характерными захолустными типами. Первоначально она так и была обозначена — «сцена из уездной жизни». Как известно, тема пьески — неудавшийся полюбовный раздел — уже мелькнула в «Записках Охотника» (в «Однодворце Овсянни-

М. Г. Савина — Верочка

М. Г. Савина — Наталья Петровна

кове») [21]. Но облекая этот эпизод в сценические формы, Тургенев мог иметь перед собой и драматические образцы. Выскажем в виде простого предположения, так как проверить его мы не имеем возможности, что сценической моделью для «Завтрака» могла послужить одна из пьесок немецкого драматурга Карла Мальца. По словам самого Тургенева в «Вешних водах», «Мальц был франкфуртский литератор 30-х годов, который в своих коротеньких и легко набросанных комедийках, писанных на местном наречии, выводил с забавным и бойким, хотя и не глубоким юмором, местные, франкфуртские типы». — Джема, читавшая совсем по-актерски, «когда нужно было представить либо выжившую из ума старуху, либо глупого бургомистра, — корчила самые уморительные гримасы»... Из дальнейшего описания видно, что от любовных сцен «сам автор воздерживался по мере возможности» [22].

Если вникнуть в это описание, в нем не трудно различить довольно точную характеристику «Завтрака у предводителя». К тургеневской пьеске несомненно подойдет и сделанное определение драматической формы — «коротенькая и легко набросанная комедийка», и характер трактовки — «забавный, бойкий, хотя и не глубокий юмор», и общая тема — «местные типы», и, наконец, повидимому, характеристика центральных персонажей — «выжившая из ума старуха» и «глупый бургомистр», вполне соответствующие фигурам Кауровой и Балагалаева. Стилистический признак мальцовских комедий — местное наречие — широко применен Тургеневым в другом драматическом опыте — «Разговоре на большой дороге», который, как известно, сопровождается даже специальным словариком орловских выражений.

V. ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОВЕРБЫ.

Le „Caprice“ de Musset continue à faire fureur ici...
Tourguenew. Lettres à Madame Viardot.

От комедии-водевиля вполне естественный переход к комедии-провербу. Если несколько понизить комизм положений, повысить общую артистичность обработки, ввести лиризм и отбросить обычную комическую шаржировку, водевильный жанр может почти совпасть с «драматической пословицей». Неудивительно, что вслед за «Безденежьем» Тургенев пишет «Где тонко, там и рвется». Сценический проверб необыкновенно подходил к театральным возможностям молодого Тургенева.

Этот тип старинной легкой комедийки был в 30-ые годы блистательно возрожден во Франции Альфредом де-Мюссэ.

Его комедии отличаются от бесчисленных провербов французской сцены прежде всего своим глубоким лиризмом. Часто из драматических пословиц они превращаются в лирические драмы, в диалогические поэмы; это должно было бы вредить им на сцене, но это создает лишь особый декламационно-лирический стиль сценического произведения, в

придачу еще сильно оживленный юмором отдельных положений и комизмом некоторых персонажей.

Но поэт, видимо, бравировал своим безразличием к вопросу о постановке. Печатая свои комедии в стихах, он обращается не к зрителю, а к читателю, он зовет его не к подмосткам, а к его кабинетному креслу:

Figure-toi lecteur que ton mauvais génie
T'a fait prendre ce soir un billet d'Opéra;
Te voilà devenu parterre ou galerie
Et tu ne sais pas trop ce qu'on te chantera.
. . . . . .
Mon livre, ami lecteur, t'offre une chance égale,
Il te coute à peu près ce que coute une stalle:
Ouvre-le sans colère, et lis-le d'un bon oeil.
Qu'il te déplaise ou non, ferme-le sans rancune;
Un spectacle ennuyeux est chose assez commune
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil [23].

Этот принцип свободного театра дает возможность Мюссэ сочетать в своих пьесах самые разнообразные драматические формы: мелодрама, романтическая драма, исторические сцены, легкая комедия, драматические пословицы — все это переплетается в его комедиях и создает на редкость разнообразный репертуар. Но из всех этих форм наиболее близка Мюссэ несомненно комедия-проверб, восходящая к изящному и женственному стилю театра Мариво.

Создатель ажурной и жеманной комедии XVIII века породил к началу следующего столетия целую школу последователей, утвердивших на французской сцене этот своеобразный, скорее литературный, чем театральный жанр. Элементы лиризма, фантастики, бездумной веселости

и радостной сказочности сближали этот новый комедийный тип с древними образцами вроде «Фаристиса» Феокрита или «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Недаром эпиграфом к своей первой комедии Мюссэ взял шекспировское речение: «вероломна, как струя» (perfide, comme l'onde) [24].

Продолжатели Мариво заполнили французскую сцену начала столетия. Еще в XVIII веке утверждается вид остроумной и грациозной салонной интермедии, в многочисленных пьесках Кармонтеля. Вслед затем выступают Теодор Леклерк, выпустивший около сотни провербов, Лоншан («Влюбленный соблазнитель», 1803), Пиго-Лебрен, Мадам де-Бавр («Продолжение маскарада», 1813), Гоффман («Роман на час или безумный заклад», 1803), известный дипломат и переводчик Леве-Веймар («Сценки из прошлого и настоящего»). Шедевром этих «мариводажей» была признана трехактная комедия Крезэ де-Лессера — «Секрет супружества», прошедшая с большим успехом благодаря участию в ней знаменитой М-lle Марс. Известный театральный критик того времени Жофруа дал в своем отзыве об этой постановке замечательное определение всего жанра и словно заранее описал здесь театр Мюссэ.

«В «Секрете супружества» почти незаметно какое-либо театральное действие. Автор захотел заполнить цветами пустоту сцены; зритель ослеплен, увлечен и совершенно зачарован блеском и быстрой сменой антитез, искрящимися репликами, легкими шутками и беспрерывной разрядкой всей артиллерии тончайшего остроумия. Жаль, конечно, что автор не воздвиг всей этой красоты на более прочном фундаменте. Но и в таком виде нельзя отказать в своеобразном очаровании этим красивым разговорам и пре-

лестным стихам, этому потоку мадригалов и любезных пустяков, этой блестящей вышивке, под которой нет ткани» [25].

Мюссэ пришлось иметь дело с совершенно разработанным жанром: он принял его целиком, и возвел на степень высокого сценического мастерства. Во всей сюите своих легких пьесок Мюссэ создавал особый литературный стиль, пользуясь для своих диалогов «поэтической прозой», необыкновенно музыкальной, отчетливой и прозрачной.

Театру Мюссэ особенно повезло в России. Здесь его комедии были впервые признаны, и это оказало решительное влияние на их судьбу во Франции. Тургенев несомненно ценил этот изящный репертуар, который нашел у нас впоследствии страстного почитателя в лице П. И. Чайковского.

> «Я до страсти люблю все драматические вещи Мюссэ — сообщает композитор в своих письмах. — Сколько раз я мечтал сделать либретто из какой-нибудь его комедии или драмы... Не постигаю, каким образом французские музыканты до сих пор не черпали из этого богатого источника... Перечтите, друг мой, его „Proverbes dramatiques". Особенно обратите внимание на „Les caprices de Marianne", „On ne badine pas avec l'amour" и на „Le chandelier". Скажите, не просится ли все это на музыку? До чего все это полно мыслей, остроумия! До чего все это глубоко прочувствовано, как это изумительно изящно! И тем не менее, читая его, вы чувствуете, что все это писалось легко, не ради идеи, заранее насильственно вложенной в художественный материал и парализующий свободное развитие действия, характеров и положений. И потом, как мне нравятся эти чисто-шекспировские анахронизмы, допускающие разговор об искусстве девицы Гризи, при дворе какого-то фантастического баварского короля, принимающего у себя герцога Мантуанского. Тщетной погони за л о к а л ь н о й

правдой у Мюссэ вовсе нет, как и у Шекспира, но зато у него столько же общечеловеческой, вечной и независящей от эпохи и местности правды, как и у Шекспира... Особенное впечатление сделала на меня пьеса „Les caprices de Marianne“ и сегодня я целый день думаю о том, как бы ее приладить к оперному сценариуму» [26].

Но театр Мюссэ был признан не сразу. Необычная судьба «Комедий и пословиц» любопытна для нас по ее связи с русской сценой. Пережив в 1830 году провал своей «Венецианской Ночи», поэт отказался от мысли ставить свои драматические опыты. С этого времени он их пишет исключительно для журналов, где они и появляются, не вызывая никакого шума.

Но пьесы, отвергнутые в Париже, были признаны в Петербурге и, благодаря одной русской артистке, возвращены французской сцене. Это тем важнее установить теперь, что новейшие французские исследователи склонны скептически отнестись к этому факту. Так, известный исследователь романтической эпохи Леон Сешэ говорит в своей книге об Альфреде Мюссэ: «Вокруг постановки «Каприза» распространяли самые разнообразные легенды. После того, как в течение 60 лет у нас повторяли фразу Теофиля Готье о том, что мадам Аллан привезла эту пьеску к нам из России в своей муфте, наша театральная хроника начинает оспаривать у нее эту заслугу, и приписывать ее г-ну Бюлозу, который управлял тогда Мольеровым Домом. Весьма вероятно, что Бюлоз, который напечатал в 1837 году «Каприз» в «Revue des Deux Mondes», возымел первый мысль поставить его на сцене. Действительно ли г-жа Аллан видела эту пьеску на русском языке, как это утвер-

ждали до сих пор, в одном из театров Петербурга и несколько времени спустя на французском языке у графини Растопчиной? Несомненно лишь то, что она сыграла его при Дворе с большим успехом и, будучи затем приглашенной во французскую комедию, пожелала дебютировать в роли Мадаме де-Лери... Так что, если-б даже было установлено, что она была сотрудником Бюлоза, это ни в чем не ослабило бы ее славы, ибо, по мнению всей тогдашней критики, она одна лишь создала успех этой прелестной пословице, как и нескольким другим, которые на протяжении каких-нибудь 18 месяцев перешли из книги Мюссэ «Spectacle dans un fauteuil» на сцену улицы Ришелье» [27].

Это соображение требует серьезного корректива. Признание Мюссэ-драматурга принадлежит всецело одной замечательной русской артистке, которая ставила в Петербурге пьеску Мюссэ за 10 лет до ее появления на парижской сцене. Самый факт триумфального возобновления театра Мюссэ во Французской Комедии связан с постановкой его пьесы в Петербурге. Вся слава этого «открытия» должна по праву принадлежать Александре Михайловне К а р а т ы г и н о й.

Этот факт имеет для нас особое значение и должен быть отмечен: русский театр в лице своей даровитой и культурной представительницы оказал несомненное воздействие на репертуар первой парижской сцены, и хроника французской литературы должна занести на свои страницы имя Каратыгиной, оставшееся неизвестным всем исследователям Мюссэ и, вероятно, самому поэту.

Вот, о чем свидетельствует нам фактическая театральная хроника: «В Библиотеке для чтения 1837 г. помещен был

МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ

Московский Художественный Театр

2 действие

перевод комедии или, вернее, драматической пословицы (un proverbe) Альфреда Мюссэ — «Женский ум лучше всяких дум» («Un caprice»). До сих пор она никогда и нигде не была играна. В Париже она считалась не сценичною, как и все произведения Мюссэ, печатавшиеся преимущественно в «Revue des Deux Mondes». А. М. Каратыгиной пришла в голову мысль поставить пьесу в свой бенефис (в сезон 1837—38 г.) и успех вполне увенчал попытку. Бенефициантка сыграла очаровательно роль светской барыни г-жи де-Лери, которая кокетничает с графом Шавинье (Сосницкий) и, болтая с ним у камина, заставляет, наконец, его пасть на колени и просить ее руки. Вся прелесть этого небольшого акта заключается, конечно, в умении тонко вести разговор, так, чтоб зритель забыл, что он в театре, представил бы себе, что перед ним болтают не актеры, а настоящие светские люди. Каратыгиной и Сосницкому удалось довести публику до такой иллюзии. Со стороны русских артистов это настоящий подвиг. В наших великосветских салонах тогда, также, как и теперь, по-русски не разговаривали, и потому нет ничего труднее, как вести светскую болтовню (une causerie) на нашем родном языке. Прекрасный перевод г. Очкина облегчил немного этот труд для исполнителей.

Несколько лет спустя, по совету Александры Михайловны г-н и г-жа Аллан сыграли «Un caprice» на Михайловском театре. Пьеса Мюссэ произвела фурор. Переселившись в Париж, г-жа Аллан дебютировала в ней на первом французском театре (Comédie française) и французская публика подтвердила приговор петербургской. После того все другие его произведения были поставлены на сцену. Знали ли

парижане, что они обязаны русской артистке открытием сценического таланта у Альфреда де Мюссэ? В этом случае действительно оказалось, что «Женский ум лучше всяких дум» [28].

Таким образом в сезон 1837—1838 года «Каприз» Мюссэ, благодаря Каратыгиной, был поставлен на русской сцене. Только через пять лет он дождался французской постановки, но все же еще в Петербурге. В сезон 1842—1843 г., сообщает Вольф, «г-жа Аллан окончательно отказалась от легоньких ролей молодых девушек и заняла амплуа «grandes dames и premiers rôles» в драме и комедии, как, напр., Сезарины в «Camaraderie», Маркизы де-При в «M-lle Belle Sole», Селимены в «Misanthrope» и «Eulalie Pontois». В бенефис своего мужа она в первый раз исполняла роль г-жи де-Лери в «Un caprice» Альфреда Мюссэ, игранном только на русской сцене под названием «Женский ум лучше всяких дум». Я уже говорил, что этот выбор был сделан по совету А. М. Каратыгиной и что таким образом Петербург, а впоследствии и Париж, ей обязаны открытием нового драматического писателя» [29].

И только через десять лет после первой постановки «Каприза» в Александринском театре, он, наконец, появился на парижской сцене. Имя русской артистки, открывшей Мюссэ-драматурга, парижане не знали, и до сих пор ни один исследователь французского театра не называет его. Но заслуга русского театра в этом открытии была сразу признана. В отчете о дебюте г-жи Аллан во «Французской Комедии» 27 ноября 1847 года цитированный уже выше Теофиль Готье, между прочим, писал: «Этот маленький акт — крупное литературное событие. Со времени Мариво

французская комедия не видела ничего более тонкого, хрупкого и изящно-радостного, чем этот прелестный шедевр, погребенный в журнальных страницах и открытый теперь русскими в Петербурге, этих оснеженных Афинах, откуда он вернулся к нам» [30].

Вслед за успехом «Каприза», Французская Комедия ставит одну за другой почти все забытые пьесы Мюссэ, и на один 1848 год падают четыре постановки его комедий. Отвергнутый репертуар неожиданно утверждается на первой европейской сцене.

* *
*

В первый же момент этого шумного успеха Тургенев пишет свой проверб «Где тонко, там и рвется», отмеченный всеми типическими признаками жанра.

Необходимо, впрочем, отметить, что влияние Мюссэ на театр Тургенева несколько преувеличено историко-литературным преданием. Из всего тургеневского репертура лишь две комедии написаны, несомненно, в стиле пословиц Мюссэ. Это — «Где тонко, там и рвется» и «Вечер в Сорренто». (Комедия-проверб отнюдь не требовала обязательной пословицы в заглавии, и определялась внутренними признаками). Несомненно близка этому стилю и «Провинциалка», хотя здесь определенно ощущается и чисто-водевильная традиция. Во всяком случае, во всех этих опытах влияние Мюссэ сказывается не столько в заимствовании темы, сюжета, драматической интриги, сколько в замечательном воспроизведении почти незнакомого у нас театрального жанра. Стиль

проверба замечательно схвачен Тургеневым и передан им мастерски.

Это прекрасно понял искушенный в драматическом искусстве Некрасов: «Без преувеличений скажу вам — писал он Тургеневу о его новой комедии, — что вещицы более грациозной и художественной в нынешней русской литературе вряд ли отыскать». Строгие судьи — Анненков, Боткин и Дружинин — дали аналогичные отзывы.

И действительно, Тургеневу удалось блестяще выполнить все требования жанра: незатейливая, но увлекательная интрига, легкий, блестящий, то лирический, то острый, то шутливый диалог, нередко переходящий в турнир остроумия, благополучный и даже радостный исход комедии, не лишенный, впрочем, привкуса некоторой горечи, заключение пьесы пословицей, стоящей в заглавии и звучащей под занавес словно рефрен всей пьесы, — все это замыкает маленький психологический эпизод в четкую и тонкую оправу классического проверба. Тип комедийки Мюссэ здесь передан виртуозно. Упражнение в новом жанре, глубоко созвучном вкусам и творческим возможностям Тургенева, удалось ему, конечно, не хуже предыдущих опытов в испанской стилизации и петербургском водевиле.

Но и здесь Тургенев обращает главное внимание на самый жанр, изучает в иностранном образце новую сценическую форму, пробует свободно воспроизвести известный театральный тип, несравненно менее интересуясь сюжетом, интригой, развитием действия. Так же, как в «Неосторожности», фабула драматической пословицы Тургенева достаточно самостоятельна, отдельные образы лишь отдаленно напоминают здесь некоторые фигуры Мюссэ, соотношения

их лишь в отдельных моментах интриги совпадают. «Где тонко, там и рвется» допускает сближение с «Les caprices de Marianne». Горскому здесь отчасти соответствует Октавий, который говорит о себе: «я только бессердечный ветренник; у меня нет уважения к женщине; любовь, которую я внушаю, подобна той, которую я сам испытываю — это мимолетное опьянение сновидением... Моя веселость подобна маске гистриона; мое одряхлявшее сердце в ней не участвует, мои пресыщенные чувства ее не хотят»... И далее: — «Я не люблю вас, Марианна, вас любил Цэлио»... [31]

Любовь героини к этому увлекательному и холодному ритору напоминает отдельными чертами отношения Веры к Горскому. Положение гордой и властной Марианны между страстно влюбленным в нее Целио и увлекательным, но бесстрастным Октавием напоминает центральную ситуацию тургеневского проверба. Но все это — признаки весьма отдаленного сходства, на котором было бы неосторожно слишком настаивать. Единственное, что остается несомненным, это тот новый сценический стиль, которому Тургенев научился в театре Мюссэ.

Следующий опыт в том же роде — комедия в одном действии «Провинциалка». Фигуры стареющего «бель-ома» графа Любина, уездного чиновника-ревнивца и тонкой провинциальной дипломатки, сплетающей ловкую интригу в чисто-карьерных целях, дают в своем сочетании благодарный материал для легкой и веселой комедии. Умелая стратегия расчитанного флирта, взаимно-кокетливые диалоги графа и его коварной Dorothée, комическая сцена пения итальянского романса на старинные слова Metastasio, когда безголосый, накрашенный и набеленный селадон

томно выводит свои andante amoroso, наконец, сцена объяснения в любви и неудачного коленопреклонения, прерванного возмущенным мужем, которому и приходится услужливо поднять с пола расслабленного подагрика — все это местами приближается к водевильной традиции, но в общем плане художественной разработки совпадает с легким жанром проверба.

Пьеска, в значительной степени сплетенная из лукавых диалогов графа Любина и Дарьи Ивановны, напоминает этим легким любовным турниром аналогичный словесный поединок проверба Мюссэ «Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée». И здесь граф оказывается побежденным своей соперницей, и в результате остроумного и опасного объяснения бросается перед ней на колени. Пьеска эта с большим успехом шла в Париже в 1848 году, в момент, когда Тургенев особенно пристально следил за французскими постановками. Но, конечно, кроме общего тона насмешливой и увлекательной беседы графа с маркизой, виртуозно разработанной в провербе Мюссэ, автор «Провинциалки» ничем не вдохновился здесь. Свой несложный сюжет он разработал местами в характерных тонах такой ажурной комедийки и опять, как и в предыдущей своей «пословице», тонко, отчетливо и характерно передал здесь определенный сценический вид.

Современники оценили этот легкий и занимательный жанр. Хроникер петербургских театров отмечает, что «маленькая салонная пьеска Тургенева» имела больший успех, чем его предыдущие опыты, «потому что в «Провинциалке» есть любовь и кокетство» [32]. Жанр Мюссэ решительно прививался на петербургской сцене.

Новая формула сказалась с такой же отчетливостью и чистотой в другом тургеневском провербе, написанном гораздо

позже — «Вечере в Сорренто». Эта сценка — маленький вариант к «Месяцу в деревне». Тема ее — невольное соперничество тридцатилетней женщины и восемнадцатилетней девушки, ее племянницы и воспитанницы, из-за появившегося в их кругу нового молодого человека. Даже некоторые имена действующих лиц напоминают написанную за два года перед тем большую драму: Надежда Павловна здесь соответствует Наталье Петровне, Бельский — Беляеву. Но комедийный сюжет здесь разработан легко и эскизно, без нажимов в драматических местах, и выдержан весь в тонах салонной комедии, где капризный флирт сменяется изящным любовным признанием, а воркотня грузного саратовского помещика чередуется с итальянской серенадой, гитарным звоном и бойким жаргоном французского живописца. По всему своему сценическому стилю эта пьеска напоминает светскую шараду, миниатюрную разработку вечной темы «Le jeu de l'amour ou du hasard», и вместе с комедией о блестящем состязании Веры и Горского являет типичный образец того русского «мариводажа», в котором Тургенев остался непревзойденным мастером. *

Тургенев мало заботится здесь о четкой вырисовке характеров, об их рельефной лепке; он еле намечает драматическую коллизию, совершенно не разрабатывая своей богатой темы. Бельский и его невеста обозначены совершенно схематично, и как бы являются марионетками в

* Отметим, что перевод «Где тонко, там и рвется», был впоследствии напечатан в той же Revue des Deux Mondes, где появились в свое время почти все Comedies et proverbes. Уже переводное заглавие тургеневской пьески замечательно передает весь стиль театра Мюссэ: «Trop menu le fil casse».

искусных авторских руках; единственный выпуклый образ среди этих бегло очерченных персонажей — Сергей Платонович Аваков, тоскующий в Италии по своей далекой вотчине. Его сны и мечтания об утках, телегах и чубуках — о кучере Филиппе и казачке Федюшке — на берегу Неаполитанского залива в виду парков, вилл и лунного моря, сообщают, силою контраста, глубоко жизненный комизм, его простодушной и рыхлой фигуре. Одна из последних реплик его: «Да разве Париж... на дороге ...в Саратов?»— удачно замыкает линию развития его образа, возвращая зрителя к его первому вводному монологу.

Но умышленная эскизность в обрисовке действующих лиц искупается пестрой сменой героев и ситуаций, эпизодическими, но колоритными фигурами, сообщающими занятность и пестроту этому несложному анекдоту. Вертлявый и улыбающийся отельный слуга, живописный М-г Popelin в его костюме старинной богемы, певец-импровизатор, участвующий в пьеске только своим голосом, но вносящий в нее парою красочных реплик густое ощущение местного колорита — все это расцвечивает фон для легкого психологического поединка и заметно повышает его сценичность.

«Вечер в Сорренто», по мнению одного из наших театральных критиков, наиболее типичное для тургеневского творчества произведение. В одной забытой статье, оставшейся незамеченной всеми тургеневскими библиографиями, между прочим, отмечалось:

«Здесь все намек, все недоговоренность, ни одно слово не говорится в прямом и совершенно истинном его значении, но так, что о смысле его — другом, не наружном, — надо догадываться.

...И не только догадываться нужно нам, зрителям, но как будто это же нужно для самих действующих лиц. Что-то еще не оформилось, что-то еще бродит, что-то сознается и еще не сознано. Вся пьеса есть как бы граціозная картина, которой можно дать название «Пробуждение». В благословенный вечер, в Сорренто, вместе с нежным ароматом распускающихся апельсинных деревьев, в открытое окно ворвалась песня рыбака, а с песнею и струею аромата повеяло желанием — желанием там, где была только смутная неопределенность. Это не сон и не вполне явь — но явь уже наступила, а сон уже отлетел. Вся прелесть пьесы в осторожности, в смутной догадке, в легком пугливом и робком прикосновении. Это — элегия, но не потому, что повествуется о грустной истории и в грустном тоне, а потому, что сумерки — и вечера и души элегичны; что элегично самое сопоставление проясняющегося сознания Елецкой, которая уже утрачивает права молодости, и племянницы, которая в них вступает» [33].

Вся пьеска определенно выражена в тонах комедийной пословицы, и заключительная реплика Надежды Павловны: «Погодите, Сергей Платоныч, не отвечайте за других», лишним штрихом подчеркивает здесь характер комедии-проверба (ср. у Мюссэ: «Il ne faut jurer de rien»).

Но вне вопроса о жанре эта тургеневская «пословица» не связана с театром Мюссэ, если не учитывать еще, пожалуй, самого заглавия «Вечера в Сорренто», напоминающего «Une nuit venitienne».

Таковы были опыты Тургенева в том жанре провербов, который относится обычно историками французской сцены к «галантному диалогу» или «манерному стилю». Этот изысканный комедийный вид был осужден у нас одним из лучших театральных критиков середины столетия — Аполлоном Григорьевым. Он считал, что только Альфреду Мюссэ удавалось вдохнуть жизнь и поэзию «в эту скудную и су-

хую форму». Иронизируя над авторами бесчисленных провербов, Аполлон Григорьев, впрочем, выделял из их среды и Тургенева, хотя его комедийки не оправдывают в глазах критика этот искусственный жанр.

«Пусть «Где тонко, там и рвется» по истинной тонкости анализа, по прелести разговора, по множеству поэтических черт — стоит над всем этим дамским и кавалерским баловством столь же высоко, как пословицы Мюссэ, пусть в «Провинциалке» женское лицо очерчено, хотя и слегка, но с мастерством истинного артиста — почти так хорошо, как жена адвоката Жаклина в известной пословице Мюссэ, хоть и с меньшею энергией, но все же эти произведения — жертва моде и какая-то женская прихоть автора «Записок охотника»... [34]

Театр Мюссэ сказался отчасти на стихотворных опытах Тургенева. Он мастерски перевел песенку Фортунио:

Не ждете ль вы, что назову я,
Кого люблю?
Нет! — так легко не выдаю я
Любовь свою... [35]

Это — романс нотариального клерка из трех-актной комедии Мюссэ — «Подсвечник», написанной в 1835 году и поставленной в 1848. К этой постановке знаменитым впоследствии Оффенбахом была написана музыка на слова песенки Фортунио, ставшей, благодаря этому, чрезвычайно популярной. Тургенев тогда же включил ее в число своих стихотворных переводов.

С театром Мюссэ связана и неоконченная поэма Тургенева «Филиппо Стродзи»:

В отчизне Данта, древней, знаменитой,
В тот самый век, когда монах немецкий
Противу Папы смело восставал —
Жил честный гражданин, Филиппо Стродзи.

Но когда Александр Медичи «законы нагло начал попирать», —

> Филиппо Стродзи, видя, что народ
> Молчит и терпит — и страшась привычки
> Разврата рабства — худшего разврата,
> Рукою Лорензина погубил
> Надменного владыку ... [36]

Это начало тургеневской поэмы — изложение флорентийской трагедии Мюссэ «Лорензачьо» (1834). Главный герой драмы — Филиппо Стродзи, а действие вращается вокруг политического заговора, жертвой которого падает Александр Медичи.

Вопреки обычным указаниям, сам Тургенев-драматург не слишком увлекался театром Мюссэ и отдавал себе полный отчет в сущности этого изящного, но не сильного жанра. Он пишет, между прочим, г-же Виардо, восхищаясь «мощным Кальдероном»: — «Нам же, слабым потомкам могучих предков, в лучшем случае удается лишь достигнуть грации в нашей слабости; я имею в виду «Каприз» Мюссэ, который продолжает здесь производить фурор» [37].

Но вскоре Тургенев затоскует в этом «грациозно-слабом» жанре и снова попытается испробовать себя на сильно драматических композициях. Новый крупный успех на одной из парижских сцен сыграет заметную роль в обращении Тургенева к проблеме психологической драмы.

VI. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА.

> Я поставил себе в этой комедии довольно сложную психологическую задачу...
>
> Тургенев, Предисловие к «Сценам и комедиям».

25-го мая 1848 г. (нов. стиля) парижский Théâtre Historique ставил новую пьесу Бальзака — «Мачеха» («La Marâtre»).

Это был первый театральный успех знаменитого романиста. Все предыдущие попытки его утвердиться на сцене терпели полную неудачу. Когда директор Исторического Театра спросил Бальзака о его новой драме, романист отвечал ему:

— «Это будет нечто ужасное... Но поймите меня правильно. Речь идет не о какой-нибудь громоздкой мелодраме, в которой предатель поджигает дома и держит в страхе их обитателей. Нет, я мечтаю о салонной комедии, где все мирно, спокойно, приветливо. Мужчины невозмутимо играют в вист при свете свечей под мягким зеленым абажуром. Женщины смеются и беседуют над своими вышивками. Пьют патриархальный чай. Словом, все возвещает порядок и гармонию. И вот, под всем этим бушуют страсти, драма зреет и движется, пока, наконец, не прорывается, как пламя пожара. Вот чего я хочу» [38].

Бальзак выступал здесь сценическим новатором или, во всяком случае, решительным обновителем забытого и оставленного жанра. «Мачеха» была обозначена самим автором в подзаголовке его пьесы, как «интимная драма», и во многом действительно обращала к старинной «мещанской драме». Критик «Revue des Deux Mondes» с сочувствием отмечал попытку Бальзака «восстановить трагедию домашнюю, семейную, интимную, идущую на смену героической комедии».—«В проявлениях этой мирной однообразной патриархальной жизни, в которой рассеянный зритель заметит только невинное времяпрепровождение и приветливые улыбки, есть нечто от тревожной тишины и скрытого беспокойства, которые предшествуют буре и располагают к волнению». Критик ставит в заслугу Бальзаку его умение доказать, что «вокруг какой-нибудь кушетки и ломберного стола человеческие страсти могут сплести такую же подлинную трагедию, как и в идеальном мире исторических героев» [39].

Другой театральный критик, рецензии которого неоднократно приводились нами, Теофиль Готье, писал по поводу новой пьесы: «Мачеха» Бальзака принадлежит к той школе истинной драмы, которую блистательно открыли в прошлом столетии Дидро, Мерсье и Бомарше. Это — самая логическая концепция интимной и буржуазной трагедии... Невидимая драма растет и разыгрывается в этом мирном и дремлющем доме, в котором величайшими событиями кажутся перипетии традиционной партии виста» [40].

Таким образом сам драматург и авторитетнейшие критики его отмечали в «Мачехе» новую театральную форму. Пьеса Бальзака как бы демонстративно ликвидировала романтический театр и выдвигала на смену ему борьбу

М. Х. Т. Тропачев — Л. М. Леонидов

М. Х. Т. Ольга Петровна — Л. М. Коренева

страстей в ежедневной обстановке, намечая новые компоненты для назревающей психологической драмы.

В момент этой бальзаковской премьеры Тургенев находился в Париже и ревностно исполнял обязанности театрального корреспондента г-жи Виардо, гастролировавшей в Лондоне. Из его писем к ней 1847-48 гг. видно, что он посещает все спектакли, бывает на всех премьерах, живет театральными новостями. Едва ли этот прилежный посетитель всех новых постановок Скриба, Комической оперы и даже театра бульварных обозрений мог пройти мимо такого крупного события, как новинка Бальзака, в придачу еще прошедшая с шумным успехом. Позднейший отрицательный отзыв Тургенева о Бальзаке-романисте едва ли может опровергнуть это предположение. Мы считаем возможным утверждать, что с обычной восприимчивостью к новым сценическим жанрам молодой Тургенев пристально всмотрелся в тему и технику бальзаковской драмы и затем переработал ее в своем «Месяце в деревне».

Главные персонажи обеих пьес вполне соответствуют друг другу в общей сценической схеме; они выполняют совершенно аналогичные роли. В этом отношении можно было бы установить знак равенства между главными лицами «Мачехи» и «Месяца в деревне». Таблица соответствия выразилась бы в следующих параллелях:

Генерал Граншан.	Аркадий Сергеевич Ислаев.
Гертруда, его вторая жена.	Наталья Петровна, жена его.
Наполеон, сын генерала, подросток.	Коля, сын их.

Полина, дочь генерала от первого брака.

Фердинанд Маркандаль, служащий на фабрике генерала.

Вернон, домашний доктор.

Годар.

Верочка, воспитанница.

Алексей Николаевич Беляев, студент, учитель Коли.

Игнатий Ильич Шпигельский, доктор.

Афанасий Иванович Большинцов, сосед.

Соотношение действующих лиц в обеих пьесах сводится в основном к следующей схеме: молодая женщина (Гертруда, Наталья Петровна) является соперницей юной девушки, своей падчерицы или приемной дочери (Полина, Верочка) в любви к молодому человеку, служащему у них (Фердинанд, Беляев); влюбленная женщина в целях удаления соперницы пытается выдать девушку замуж за явно неподходящего претендента (Годар, Большинцов). В этом плане, как и вообще в развитии соотношений между главными персонажами, принимает деятельное участие домашний врач, тонкий и насмешливый наблюдатель всего происходящего (Вернон, Шпигельский). Вот схема, неизменно определяющая развитие действия обеих пьес.

Попробуем сопоставить их наиболее характерные персонажи.

Тип: Жених воспитанницы.

Основные черты типа: робость, комическая женобоязнь, при желании жениться, материальная обеспеченность, провинциальная неотесанность, словом, все необходимые черты для того, чтобы брак с ним был драмою для

девушки, но представлялся возможным для окружающих.

Годар.

(Гертруда говорит о нем):— Это такой богатый жених, что было бы безумием отказать ему. Он любит Полину, и хотя у него свои недостатки, хотя он и немного провинциал, он может сделать твою дочь счастливой.

(Годар о себе): — Я так робок. — Я женюсь, потому что не умею ухаживать за женщинами. — Но я хочу быть уверенным, что мне не откажут.— Я буду колебаться вечность, прежде чем решусь сказать, что мне внушает вид красивой женщины.

И когда он остается наедине с Полиной: — Ну, что же мне ей сказать потоньше, поделикатней? Ах, кажется, нашел. Какой сегодня прекрасный день, сударыня.

Полина: — Действительно, прекрасный день, сударь.

Большинцов.

У Большинцова 320 душ, незаложенных, ни копейки долгу. — Я вам сказывал — говорит ему на это Шпигельский, — что вы отличнейший человек и жених хоть куда.

(Большинцов о себе): — Робость одолевает. — Я должен вам сознаться, Игнатий Ильич, что я... я вообще с дамами, с женским полом вообще мало, так сказать, имел сношений. — Я бы желал положительно узнать, какой ответ. — Я, Игнатий Ильич, признаюсь вам откровенно, просто не могу придумать, о чем можно с особой женского пола поговорить— и притом наедине... особенно с девицей.

И, когда Большинцов должен ухаживать за Елизаветой Богдановной, повторяется диалог Годара с Полиной:

Большинцов:—Сегодня погода, можно сказать, приятная-с.

Елиз. Богд.: — Ах, очень.

Тип: Домашний врач.

Основные черты типа: проницательный наблюдатель, устроитель семейных дел; за всем следит, все

замечает, правильно соображает и делает безошибочные выводы. Скептик и злой насмешник.

Доктор Вернон.

Сам он называет себя врачом-космополитом; по определению окружающих это — злой философ. Генеральша называет его паразитом их дома и даже шпионом. — Жених воспитанницы Годар советуется с ним о своем предстоящем браке. — С внешней стороны наделен некоторыми комическими чертами, напр., постоянно сморкается.

Шпигельский.

(Наталья Петровна говорит о нем): — Этот уездный Талейран... Он смешон, он забавен, точно; но... он не в свои дела мешается... Это неприятно... Притом, он при всем своем низкопоклонстве, очень дерзок и навязчив... Он большой цинник.

Шпигельский занимается делами всякого рода, устраивает женитьбу Большинцова.

Тип: Муж.

Основные черты типа: натура прямая и доверчивая; он понимает, что вокруг него происходит что-то неладное, но не насилует событий и ждет, чтобы окружающие сами разъяснили ему странные обстоятельства, происходящие в его семье.

Генерал Граншан.

Генерал недоумевает, но не перестает верить и ждать: «Решительно здесь происходит нечто необычайное». — «Здесь, несомненно, что-то подозрительное». Когда он застает жену в неурочный час в решительном объяснении с Фердинандом (предметом ее страсти), он просто и открыто ставит вопрос: — Совещание с Фердинандом в такой ранний час?! О чем же вы беседовали?

Ислаев.

Застав Наталью Петровну с Ракитиным в необитаемых сенях, Ислаев спрашивает: — Что это? Продолжение сегодняшнего объяснения, видно, предмет важный? Он знает, что в его семейной жизни не все в порядке: «Это удивительно... Это что-то необыкновенное»,—повторяет он, но терпеливо ждет объяснения Ракитина.

В первоначальной редакции комедии «Студент», в списке действующих лиц, дана характеристика Ислаева, несомненно, приближающая его к соответствующему персонажу бальзаковской драмы: это, во-первых, б о г а т ы й помещик; это — образованный, умный, несколько холодный человек, много читал и на себя надеется [41].

Центральная нить интриги — борьба двух женщин, полюбивших одного человека, или, точнее, беспощадный поединок замужней женщины и молодой девушки, связанных семейно, но неожиданно ставших соперницами. Этапы этой борьбы и составляют основную ткань бальзаковской драмы.

Основные моменты этой борьбы сводятся к следующему: Гертруда, подозревая опасность, создает план выдачи Полины замуж за глупого, смешного, пожилого провинциала Годара, которого она сама называет «захолустным шутом». Этим проектом она, между прочим, решает воспользоваться, чтоб выпытать у Полины ее сердечную тайну.

Во втором акте происходит замечательная сцена этого инквизиторского выпытывания. Обе женщины работают над одной и той же вышивкой. Гертруда с деланной материнской заботливостью ставит вопрос о «прекрасной партии», т.-е. о Годаре. На холодный ответ Полины она вкрадчиво продолжает: «Видишь ли, дорогая моя Полина, бывает любовь, тайна которой иногда героически охраняется женщинами даже среди жесточайших пыток. У тебя в душе, быть может, такая любовь. Если-б с тобой случилось такое несчастье, ты можешь рассчитывать на меня. Ведь я люблю тебя. Я уломаю твоего отца, он доверяет мне, я даже имею на него влияние... Итак, дорогая моя девочка, открой мне свою

душу»... Но осторожная и скрытная Полина не выдает себя. Гертруда меняет систему прямых вопросов, она заводит окольную речь об общем герое. «Фердинанд — симпатичный юноша, он четвертый год в нашей семье; что может быть естественнее, чем привязанность к этому молодому человеку, хорошего происхождения, к тому же одаренного?...» Наконец, пускается в ход последнее средство: Гертруда сообщает Полине вымышленное известие о том, что Фердинанд тайно обвенчан. По резко изменившемуся лицу девушки мачеха заключает о правильности своих подозрений. Война объявлена.

Таков несомненный прототип знаменитой сцены III акта «Месяца в деревне» — объяснения Натальи Петровны и Верочки. В дальнейшем развитии действия целой системой ловких ходов мачехе удается совершенно лишить Полину свободы выбора. В силу сложных сплетений драматической интриги, влюбленная девушка вынуждена отказаться от всех своих прав на своего возлюбленного и подчиниться жестокому плану мачехи, т.-е. дать свое согласие на брак с нелепым претендентом. Точно так же в последнем акте «Месяца в деревне», в результате законченного поединка с Натальей Петровной, Вера вынуждена всей создавшейся конъюнктурой обратиться к Шпигельскому с заявлением насчет Большинцова: «Вы можете ему сказать... что я готова за него замуж выйти».

Таковы основные моменты в развитии действия обеих пьес, которые дают достаточно основания поставить тургеневскую комедию в связь с бальзаковской драмой.

Но помимо фабулы и типов, здесь наблюдается и совпадение отдельных сценических приемов: таков, напр.,

момент игры в карты: главные объяснения действующих лиц прерываются восклицаниями игроков и маленькими стычками между ними: — «У меня король. — У меня дама. — А, мадемуазель, вы делаете промахи... — Нет возможности так продолжать игру. Полина делает ошибку за ошибкой, а ты, Вернон, ты не следишь за игрой, ты бьешь моих королей...» и проч. [42].

Весь первый акт тургеневской комедии прорезан совершенно аналогичными столкновениями игроков в преферанс — Шаафа, Анны Семеновны и ее компаньонки. (— «Да ты нас, батюшка, этак совсем заиграешь... — Так вист же!.. — А, наконец, обремизился» и проч.). В обоих пьесах эти объяснения игроков врываются в основной диалог совершенно иного тона, прерывая сложные психологические беседы и лирику взаимных признаний неожиданными техническими терминами карточной игры.

Другой сценический прием в целях оживления действия: шумное появление резвого подростка среди взрослых, занятых своими душевными драмами и тонкими интригами. В пьесе Бальзака маленький Наполеон, в минуту драматического напряжения действия, шумно вбегает в гостиную, внося в напряженную атмосферу свои беззаботные интересы — разговоры о пони, езде на нем и проч. В момент такой скрытой внутренней борьбы Натальи Петровны и Ракитина «Коля вдруг с шумом вбегает из залы», показывая старшим свой новый лук и стрелы. Напряжение внутренней борьбы находит временное разрешение в чисто-внешнем оживлении действия.

Еще один общий прием сценической игры: доктор-дипломат застает влюбленную девушку в состоянии полного

отчаяния; ему сразу ясно все, но он не выдает себя. — «Дитя мое, — обращается к Полине доктор Вернон — вы изменились в лице. А ну-ка, пощупаем ваш пульс» (III, 8). — «Что вы, моя барышня, нездоровы, что ли? — спрашивает в последнем действии Шпигельский Веру: — дайте-ка пощупать пульс».

Наконец, в обеих пьесах наступает момент, когда тридцатилетняя женщина смиряется перед своей юной соперницей, и унижение ее доходит даже до коленопреклонения. Гертруда становится на колени перед Полиной, чтоб вымолить у нее отказ от дальнейшей борьбы (II, 11). Наталья Петровна, сознав свою вину перед Верой, «тихо становится перед ней на колени» и просит прощения. Мотивы действия, их смысл, их психологическое значение и драматическая сущность совершенно различны; но необычный сценический прием — коленопреклонение сильнейшей из двух соперниц перед другой — в обоих случаях совершенно одинаков.

Мы сопоставили моменты совпадения двух пьес. Необходимо отметить, что эта тема поединка влюбленных женщин осложнилась у Бальзака многими мелодраматическими эффектами; в пьесе фигурируют усыпляющие снадобья и яды, имеются сцены похищения писем, отравления, смерти и проч. Критика, благожелательно отнесшаяся к бальзаковской драме, совершенно справедливо отмечала в ней этот крупный недостаток. «К несчастью, — замечает театральный хроникер «Revue des Deux Mondes», высоко оценивший замысел автора, драматическую завязку и начала действия, — к несчастью, вторая часть пьесы Бальзака отменяет и портит впечатление от первой. Под конец мы попадаем в полную мелодраму; мы находим здесь опиум и яды, всю эту

уголовную аптеку, от которой новая драма, казалось, не оставила для себя ни единой капли. Здесь образы стираются и грубеют». Далее критик упрекает Бальзака за предание Полине черт «женского маккиавелизма». — «Не лучше ли было противопоставить мачехе чистое и нежное создание вроде Офелии или Гретхен? Разве автор, показывая нам юную девушку, любящую и наивную, сильную только своей любовью и чистотой, в борьбе с крайним проявлением коварства, ревности и ненависти, не достиг бы более драматического и более нравственного эффекта, чем в этой борьбе одинаковым оружием[43]».

Тургенев словно прислушался к этим советам и последовал им. Весь мелодраматический элемент «Мачехи» остался незатронутым. Пьеса Бальзака отразилась на «Месяце в деревне», главным образом, своей первой частью — интимно-драматической. Тип влюбленной девушки совершенно лишен у него «черт маккиавелизма». Вера — чистое и нежное создание, в известном смысле типа Офелии и Гретхен, как это требовал критик,— действительно оттеняет контрастом своей натуры тип опытной, интригующей и решительной женщины.

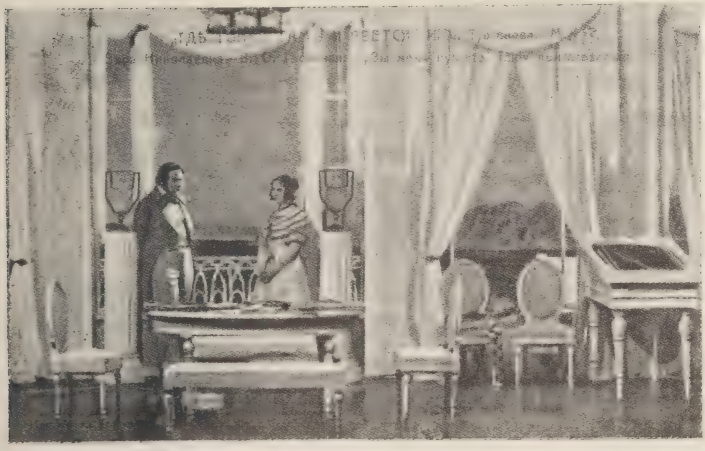
По основной своей схеме и по сочетанию главных персонажей, «Месяц в деревне», как мы видели, это — «Marâtre», лишенная всех черт мелодраматизма. Тургенев удержал то ценное, что дал Бальзак в своей пьесе: благодарную сценическую схему, основные контуры центральных масок и, главное,— новаторскую форму «интимной драмы», в которой внутренний трагизм получает свое развитие в необычной будничной среде.

Заметим в заключение, что одно из предполагаемых заглавий тургеневской комедии — «Две женщины» — под-

ПРОВИНЦИАЛКА

на сцене Московского Художественного Театра

ГДЕ ТОНКО, ТАМ И РВЕТСЯ



на сцене Московского Художественного Театра

черкивает близость ее к бальзаковской драме и что к работе над пьесой «Студент», как первоначально назывался «Месяц в деревне», Тургенев приступил в 1848 году, т.-е. в год постановки «Мачехи» Бальзака.

* *
*

Тогда же, почти одновременно с «Месяцем в деревне» Тургенев работает над двумя небольшими опытами психологических драм — «Нахлебником» и «Холостяком». Вместе с новым театральным жанром здесь определенно сказывается и модный литературный стиль, захвативший европейский роман сороковых годов, поэзию и драму. Это — своеобразнейший для аристократического поколения романтиков новый литературный стиль п а у п е р и з м а, раскрытие неиспользованных художественных возможностей, таящихся в жалких условиях столичной или крестьянской бедноты, или же — в более обширном плане — психология забитого, приниженного, отверженного человеческого существа. Этот новый литературный «тонос», явственно звучащий у Гюго, Бальзака, Сю, Жорж Занд, Ауэрбаха, напрягает творческое внимание Тургенева. С обычной своей восприимчивостью и гибкостью он начинает экспериментировать в своих драматических опытах над проблемой того нового литературного направления, которое только что прославило имя молодого романиста Достоевского.

Тургенев почувствовал благодарный сценический материал в этой теме унижения и отверженности. Сколько удачных театральных ситуаций можно было извлечь из темы «чужого хлеба», из образа барственно-осмеянного

старого нахлебника — «попрошайки, дармоеда, шута», как аттестует себя Кузовкин в самый драматический момент пьесы. Тургенев построил оригинальную и смелую драматическую конъюнктуру и в сосредоточенном действии короткой драмы дал одно из своих удачнейших достижений на театре. Сцена за завтраком в 1-ом акте «Нахлебника», где незаметно, среди шутливого застольного настроения, оказываются втянутыми в нарастающий конфликт брезгливо-надменный столичный чиновник, наглый усадебный хлыщ, презрительно-подличающий мажордом и два «мирных и молчаливых существа», по напряженности драматизма и удачному развертыванию сценической темы относится к лучшим достижениям тургеневского театра. Неудивительно, что «Нахлебник» вошел в мировой репертуар, и характерная сцена русского крепостного быта, возведенная драматургом на степень общечеловеческого трагизма, неоднократно трактовалась лучшими представителями французского, немецкого и итальянского театра.

Такой же «сложный психологический случай» положен Тургеневым и в основу его «Холостяка». На первый взгляд — довольно заурядная история нескольких вполне бесцветных людей углубляется и оживает от незаметно введенного в комедию мотива старческой любви, полной самопожертвования, но умеющей подняться и до радости личного счастья. Тема «отца-супруга» напоминает здесь аналогичную тему «матери-жены» в повести Жорж Занд — «Франсуа Ле-Шампи». Но Тургенев заостряет трагизм необычной ситуации, и завершающий радостный аккорд его пьесы весь напитан темной горечью отверженного и оскорбленного чувства, с которым юная невеста пойдет к венцу.

К обеим этим комедиям применима формула, высказанная Тургеневым по поводу «Месяца в деревне»: «Я поставил себе в этой комедии довольно сложную психологическую задачу...» Три драмы Тургенева относятся к новому театральному виду, в центре которого стоит разработка сложных случаев совести.

VII. ЛИБРЕТТО КОМИЧЕСКИХ ОПЕР.

> Опера г-жи Виардо на текст Тургенева обойдет верно множество европейских сцен, и желательно было бы, чтоб она не миновала и русской.
>
> П. В. Анненков.

На «Месяце в деревне» обычно заканчивается изучение тургеневского театра. По общепринятой формуле, Тургенев в начале 50-х годов навсегда отказывается от драматического творчества.

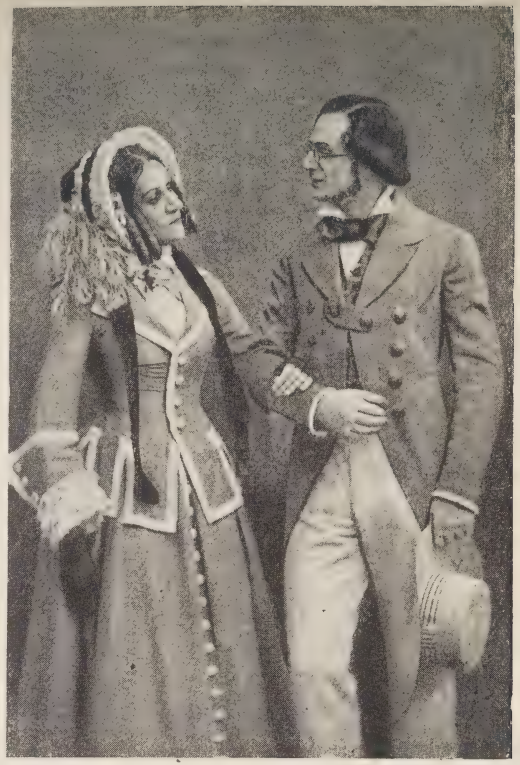
Но если не считаться с одной только официальной историей его опубликованных созданий, необходимо учесть пережитый Тургеневым уже после «Отцов и детей» и «Дыма» рецидив драматургического творчества. Новые опыты в этом роде до такой степени не имели в виду печати, что до сих пор, за небольшим исключением, они остаются неизданными. Непосредственной целью их были подмостки, они исполнялись сейчас же по написании и пользовались завидным успехом на европейской сцене. Мы имеем в виду опыты Тургенева в сочинении текстов для комических опер г-жи Виардо.

В конце 60-х годов (1867 — 1869) Тургенев пишет четыре французских оперетточных либретто: «Trop de femmes»,

«Le dernier Sorcier», «L'Ogre» и текст четвертого, название которого точно неизвестно, предназначенного для постановки в баден-баденском театре 10-го августа 1869 г. (о нем Тургенев сообщает в своих письмах Людвигу Пичу). Весьма возможно, что это и есть та пьеса, которую Тургенев, по свидетельству Пича, написал в Баден-Бадене.

Постановка этих музыкальных комедий живо захватывала Тургенева. Он неизменно исполнял в них главные роли: паши, колдуна Кракемиша и людоеда. Он сообщал своим русским и европейским литературным корреспондентам (Пичу, Анненкову) об этих опытах, а об одном из них послал обстоятельнейшую статью в «Петербургские Ведомости». Постановка их на сцене веймарского театра, горячий интерес к ним Листа, усиленное внимание к ним прусской королевской четы и других германских князей, сочувственное отношение веймарской публики — все это чрезвычайно занимает и радует Тургенева. Неп изнанный драматург с удовлетворением принимает запоздалый успех свой на сцене: «Нельзя было не чувствовать, что «Последний Колдун» нравился — сообщает он в корреспонденции «Петербургских Ведомостей»; — не происходило того едва заметного, но томительно постоянного шелеста, того своеобразного шороха, который непременно возникает в большом собрании людей, когда они скучают, и который — что греха таить! — я слыхивал не раз при исполнении мною некогда сочиняемых комедий» [44]. Авторской гордостью дышит и сообщение его Анненкову: «Это 11-е представление было удостоено присутствия короля и королевы Прусских, наследного принца и наследной принцессы Прусских же, великого герцога и герцогини Баденских, герцога и герцо-

М. Х. Т. Анна Васильевна — О. Л. Книппер
Горский — В. И. Качалов



М. Х. Т. Гувернантка — Е. П. Муратова
Мухин — И. Н. Берсенев

гини Дармштадтских, принца и принцессы Вильгельма Баденских (дочери Марьи Николаевны) и иных чрезвычайных особ, министров, генералов и т. д.... Гости остались довольны» и проч. [45].

Таким образом, тема «Тургенев на сцене» получает неожиданное расширение. Этот последний этап его театра, знакомый нам только по либретто «Последнего Колдуна» (да и то в сокращенном немецком переводе) и по обстоятельной корреспонденции самого автора в «Петербургские Ведомости» [46], дает все же возможность судить о последнем театральном стиле, означившем новую грань в сценической продукции Тургенева.

И здесь, как в молодые годы, он проявил острую восприимчивость к новейшему театральному течению. С конца 50-х и особенно в 60-е годы стараниями Оффенбаха утверждается на европейской сцене модный жанр оперетки, достигающий сразу небывалых успехов. В эти годы появляются знаменитые «Орфей в аду» (1858), «Прекрасная Елена» (1869) и «Периколла» (1868) среди дюжины других, менее прославленных произведений, как «Свадьба при фонарях», «Песенка Фортунио», «Герцогиня Герольштейнская» и мног. друг. Это — время кризиса и гибели старого водевиля, которому молодая оперетта наносит смертельный удар; она отменяет его незатейливые композиции и решительно становится на их место. Старинный водевиль как бы раскалывается: его жанровые сценки отходят к комедии, его куплеты с переодеванием — к оперетке. Робкие карикатуры водевильных авторов вырастают в веселую политическую сатиру. Мастерская — хотя и легкая — музыка опереточных композиторов навсегда погребает беспомощную

банальность куплетных форм. Живость, блеск и общедоступность нового жанра обеспечивают ему повсеместный и безграничный успех.

Это сказывается, в частности, на русской сцене. В конце 60-х годов оперетка здесь соперничала с мелодрамою и легкою комедиею. Хроникер петербургских театров Вольф сообщает следующие цифры постановок, свидетельствующие о значительном преобладании оперетки в репертуаре. В течение одного сезона 1869 — 1870 гг. «Прекрасная Елена» шла 22 раза, «Фауст на изнанку» — 14, «Все мы жаждем любви» — 13, «Периколла» — 6, «Орфей» — 5. «Итого — заключает летописец — 60 вечеров, т.-е. четвертая доля всех спектаклей, которых было — 256, посвятились Оффенбаховщине» [47]. Как свидетельствует другой театральный мемуарист, «на оперетте воспитались и выросли поколения артистов, занявших впоследствии почетное место на серьезной сцене: Савина, Стрепетова, Давыдов, Варламов, Правдин, Петипа, Стрельская, Сазонов, Медведев учили роли оперетточных героинь и героев в начале своей карьеры» [48]. Понемногу оперетта заняла на императорской сцене равноправное положение с комедией и драмой.

Одно из любопытных свидетельств острой популярности нового жанра — статья молодого Михайловского — «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха» (1871). Знаменитый публицист сравнивает «веселого маэстро» с Вольтером, сопоставляет его создания с литературой просвещения, считает Оффенбаха в равной мере, как и Дарвина, продолжателем «революционно-философского движения XVIII века». «Смех Оффенбаха — отголосок хохота Вольтера», заключает этот неожиданный исследователь оперетты [49].

Обширная эрудиция, проявленная им в творчестве Оффенбаха и его школы, свидетельствует о необычайной популярности нового жанра.

Признаки его определялись отчасти предшествовавшими формами родственных музыкальных комедий. Оперетка середины столетия наследовала не только водевилю, но и старинной комической опере XVIII века — так называемой «opera-buffa» или «comédies à ariettes». Комический сюжет, небольшое количество актов, смесь музыки и обычных диалогов, живость действия, налет фривольной шутки — все это, неприкосновенно сохраняясь в оперетке, получало здесь новую черту сатирической пародийности и более высокую степень художественно-музыкальной разработки. Элемент шутливой пародии и политической сатиры слегка подкрашивался лирико-сентиментальными ариями влюбленных, контрастно выделяющими бурную веселость остального текста.

По этой формуле писались для Оффенбаха либретто Скрибом, Мельяком и Галеви, в полном соответствии с его музыкальным даром. Пародия и легкая политическая карикатурность «Орфея», «Герцогини Герольштейнской» и почти всех других произведений Оффенбаха оттенялись мелодическими ариями Эвридики «La femme, qui d'amour rêve», куплетами Дафниса: «Puisque Chloé sommeille» (в «Дафнисе и Хлое»), песенкой Фортунио и проч.

По этому канону писались оперетточные либретто и Тургеневым. «Последний Колдун» написан в двух небольших актах, удачно подчиняющих сказочный сюжет острой политической злободневности. Это — история борьбы некогда грозного колдуна Кракемиша, волшебство которого на-

столько выдохлось, что даже его верный слуга Перлимпинпин впал в слабоумие. Царица эльфов ведет успешную борьбу с ним и под конец навсегда освобождает от него свой заветный лес. Попутно разворачивается история любви принца Лелио к дочери колдуна Стелле. Эта несложная схема дает возможность Тургеневу выявить все приемы нового жанра.

В основе «Кракемиша», согласно оффенбаховской поэтике, лежит политическая сатира. «Последний Колдун» писался в конце 60-х годов, т.-е., другими словами, перед закатом Второй Империи во Франции. «Оперетта рождается и цветет перед бурей,—отмечает М. Кузмин в своих музыкально-критических этюдах [49a]. — Как ее начало датируется восьмидесятыми годами XVIII века, так ее торжество относится к концу 60-х годов, кануну франко-прусской войны, революции и коммуны». В эти годы «дочь площадей и спут ница революций» пышно зацвела во Франции на гнилостной почве вымирающего правительства. Наполеоновский режим явно разлагался, непрочность бонапартовской династии служила постоянной темой для политических памфлетов. Рошфор издевался над «императором французов» и его ближайшими сподвижниками, ясновидящие наблюдатели предчувствовали неизбежность надвигающейся катастрофы, действительно грянувшей в 1870 г. Опереточные либреттисты широко пользовались темами и фигурами разлагающегося строя, придавая этим приемом острую актуальность своим веселым пьескам.

Тургенев последовал этому правилу. Наполеоновский режим, как это видно из его корреспонденции о франко-прусской войне, вызывал в нем резко-враждебное отно-

шение. Он был всецело на стороне немцев. «Ибо — писал он в одной из своих корреспонденций — в одном бесповоротном падении наполеоновской системы вижу спасение цивилизации, возможность свободного развития свободных учреждений в Европе: оно было немыслимо, пока это безобразие не получило достойной кары. ...Пора положить конец той безнравственной системе, которая царит у них вот уже скоро двадцать лет» и проч. Решительный противник бонапартизма, Тургенев выводит в своем «Последнем Колдуне» последнего Бонапарта, от власти которого, в конце концов, освобождаются заветные леса. Все основные пороки режима, столько раз клейменные в современной литературе — продажность правительственной системы, погоня за наживой, маниакальное властолюбие Наполеона, легкомысленная жизнь двора с его бесконечными празднествами — все это находит отражение в куплетах Кракемиша:

Du kennest noch nicht
Des Goldes Tugend...
. . . . . .
Willst herrschen und siegen, —
Musst reich Du sein.
Du siehest die Welt
Zu Füssen Dir liegen
Kannst Allem genügen,
Was Dir nur gefällt!
. . . . . .
Im Rang über Allen
Die Krone im Haar;
Beneidet von Allen
Von Fürsten sogar!
Ein Fest jeder Tag;
Nichts wirst Du entbehren,

Kannst Alles begehren,
Was Gold nur vermag.
Du lebst im Palast
Und Tausend erfüllen
Mit ängstlicher Hast
Dir jeglichen Willen.
Thu, was dir gefällt... [50]

и т. д.

Так же показательна в этом смысле и тронная речь Кракемиша, в которой он упоминает о «престиже» своего имени, о своей династии, о своем желании сохранить мир (знаменитая формула Луи-Бонапарта). По красноречивому указанию Тургенева, «Прусский король, видевший два раза нашу оперетку, особенно забавлялся этим пассажем», т.-е. тронной речью. Анненкову он пишет совершенно открыто: «спич Кракемиша, в котором слегка пародировался спич его величества Наполеона III, вызвал даже густой смех на августейшие уста короля Вильгельма» [51]. Этой политической сатирой на Наполеона III объясняется исключительное внимание к тургеневской оперетке прусского королевского дома и всех владетельных герцогов Германии, министров, генералов и проч. История уже подготовляла свою развязку затянувшейся политической трагикомедии. 8 апреля 1869 года великий герцог веймарский ставит на своем театре эту сатиру на Бонапарта, а в следующем году Наполеон отдает свою шпагу королю Вильгельму, столь густо смеявшемуся над «Последним Колдуном».

Другой обязательный прием оперетточного либретто — лирические партии, неизменно присутствующие в каждой оффенбаховской буффонаде. У Тургенева им соответствуют

романсы Лелио, песни Стеллы, дуэты обоих возлюбленных. По свидетельству автора любовный дуэт между Лелио и Стеллой, по своей стыдливой и в то же время стремительной страстности, едва ли не лучший перл «Последнего Колдуна». Таким образом, формула оффенбаховского канона выполнена полностью.

На непосредственное знакомство Тургенева с музыкой Оффенбаха у нас имеются некоторые указания. Еще в 40-х годах, при постановке Мюссэ на сцене французской комедии, Оффенбах прославился своей музыкой, написанной на текст песенки Фортунио, как известно, превосходно переведенной Тургеневым. Едва ли в атмосфере тех повышенных музыкальных интересов, в которых жил Тургенев, имя композитора популярнейшего романса осталось неизвестным. Одна из первых опереток Оффенбаха называлась «Croquefer ou le dernier des paladins». Сходство с тургеневским «Craquemiche ou le dernier des sorciers» слишком очевидно.

Так заканчивал свою драматургическую деятельность Тургенев. После всех театральных жанров, испробованных им в молодости, он решил проявить себя и в модном увлекательном роде, пришедшем на смену дряхлеющему водевилю. Сам старый водевилист, он не мог не почувствовать влечения к новой форме веселого сценически-музыкального вида. Инстинкт театрального писателя подсказывал Тургеневу возможность достигнуть и в этом легком жанре художественно-ценных эффектов. «Опперетта — есть квинт-эссенция подлинной, настоящей т е а т р а л ь н о с т и, самодовлеющей и самоценной — говорит современный исследователь,—той театральности, которая идет от балагана, от

разыгравшейся актерской стихии «представления» и «перевоплощения». В оперетте все — и музыка и содержание, и яд, пронизывающий ее сатиры, и ее злободневность — театрального происхождения. В ней нет оттого критериев натурализма, нет критерия «сообразности» и правдоподобности, нет никаких теоретических предпосылок, всегда имеющихся в драме, слишком тесно связанной (пока что) с литературой. Оперетта, как и простой балаган, — есть рафинированный осколок театральной композиции» [52]. За полстолетие до широкого признания оперетты равноправным сценическим родом, Тургенев оказывается предшественником целого театрального течения, которое стремится в наши дни в лице Рейнгардта, Таирова или Станиславского выявить тонкую художественность оперетточного жанра [52a].

Таков был последний стиль театра Тургенева *.

---

* К драматическим опытам Тургенева относится еще «Разговор на большой дороге», посвященный П. М. Садовскому и напечатанный в альманахе Н. М. Щепкина «Комета» (с отличиями от позднейших текстов). Эта сцена любопытна по технике построения: разговор происходит в катящемся по большой дороге тарантасе, и полная бездейственность этой диалогической пьески словно компенсируется внешним движением экипажа. Этот принцип композиции любопытно сравнить с провербом Скриба «Le tête-à-tête», в котором действие происходит также в катящейся почтовой карете на расстоянии тридцати верст. Наконец, к тургеневскому репертуару относится отчасти и комедия «Школа гостеприимства», написанная им в сотрудничестве с Дружининым и Григоровичем и выводящая в комическом свете некоторых литераторов (например, П. И. Панаева). Но точная доля участия каждого из трех авторов в этом коллективном произведении еще не установлена.

Недавно академик Перетц отметил «тесную и неизбежную связь изучения старинного русского театра с изучениями театра европейского, без которых вся речь о прошлом театра на Руси будет праздным пустословием» [53]. Опыт изучения Тургенева показывает, что этот принцип должен быть распространен и на некоторые явления нового русского театра.

Тургенев-драматург изучался неоднократно авторитетными историками литературы и сцены. Но до сих пор его театр не рассматривался на фоне современного европейского репертуара, за которым этот вечный скиталец по Европе имел полную возможность внимательно следить, как зритель, и которому он мог творчески следовать, как автор. Настоящая работа — посильная попытка в этом направлении.

Мы сознаем всю ее недостаточность.

Многие поднятые здесь вопросы могут быть разрешены только в европейских библиотеках и архивах, над обстоятельными историко-театральными трактатами, над комплектами старых газет, репертуарными списками Berliner Schauspielhaus конца 30-х годов или Comédie Française конца 40-х годов. Мы можем пока только указать на этот путь, выдвинуть в качестве существенно важной проблему изучения Тургенева-театрала и остаться при некоторых наших гипотезах, веря в их будущее подтверждение.

Но ряд вопросов, возникающих при подобной постановке темы, мы считаем так или иначе разрешенными. Работа над ними дает, думается нам, право и на некоторые выводы.

Театр Тургенева широко вобрал в себя ряд сценических жанров, драматических стилей, приемов интриги и различ-

Московский Художественный Театр

Вид на сцену из кулисы

Акварель М. В. Добужинского

ных театральных ситуаций, выработанных предшествующей традицией европейской комедии. Это было совершенно неизбежно, поскольку искусство драмы никогда не выходит из замкнутого круга считанных драматических положений.

Гете в своих разговорах с Эккерманом, между прочим, замечает: «Гоцци утверждал, что может существовать только тридцать шесть трагических ситуаций, Шиллер потратил не мало усилий, чтоб открыть их больше; но он не нашел даже столько, сколько отметил Гоцци».

Эта цифра подвергалась впоследствии неоднократно проверке. Жерар де Нерваль насчитал только двадцать четыре ситуации. Гораздо позже французский исследователь Жорж Польти возобновил работу Гоцци, опубликовавшего лишь результат своих подсчетов; как и его далекий предшественник, он пришел к заключению, что все положения, могущие стать предметом драмы, сводятся к тридцати шести. Из комбинации этих основных драматических соотношений можно создать тысячи сценариев [54].

Таким образом авторитетное мнение Гете, Карла Гоцци, Шиллера и Жерара де Нерваля получает некоторое теоретическое обоснование. Неудивительно, что интрига тургеневских комедий в отдельных частях может совпадать с композиционными приемами Мюссэ, Меримэ, Бальзака или старинных комедиографов, особенно, если принять во внимание впечатлительное усвоение нашим автором всех новейших течений европейской сцены.

По образцам текущего репертуара, Тургенев учился прежде всего различным жанрам и вечно сменяющимся обликам и композиционным типам современного театра.

От некоторых иностранных, преимущественно французских, драматургов Тургенев стремился перенять секреты театральной техники, искусство строить пьесу, все сложные и тонкие приемы завязки, развития, нарастания и разрешения сценического действия. И в этой области, как это особенно видно по «Месяцу в деревне», часто даже самые детали, побочные условия, второстепенные приемы, эпизодические jeux de scène, случайные, но удачные ситуации — воспринимались им и становились для него необходимыми элементами театрального механизма.

Существенно важно, что Тургенев учился своему искусству не столько у драматургов-профессионалов, сколько у поэтов и беллетристов, диллетантствующих в театре. Меримэ, Мюссэ и Бальзак были случайными драматургами, переносящими на сцену многие качества своих поэм, новелл или романов, но этим самым создающие не мало дефектов в своих сценических опытах. Отсюда — глубоко литературный и не всегда достаточно театральный характер тургеневских комедий.

Но повести могут иметь успех на сцене. Так было с Мюссэ и с Бальзаком, так случилось и с Тургеневым. Законы литературной композиции и общее художественное мастерство могут, при известных условиях, создать счастливое и для рампы сочетание лиц и действий. В этих случаях диалогическая новелла уже граничит с драмой и органически сливается с ней. Театр литераторов никогда не замирал во Франции, создавая подчас значительные и жизненные явления. Они-то и привлекли внимание нашего молодого поэта и беллетриста, женственно восприимчивого ко всем литературным воздействиям, когда он пытался в се-

редине сороковых годов превратиться из страстного театрала в активного драматурга. Произошла любопытная рецепция и переработка литературно-сценического материала.

В области композиции своих комедий Тургенев, как мы видели, полагался подчас на современных французских авторов и следовал за их образцами. Основной сюжет пьесы, главное соотношение персонажей, центральный узел интриги, типические особенности главных героев переносились им в план построения его собственной комедии. В остальном он, конечно, не нуждался в их указке: пейзаж и intérieur'ы усадебной России, излюбленные им образы изящных Гамлетов, мечтательных девушек, кротких старичков, рыхлых тетушек, уездных философов и трогательных приживальщиков органически обрастали вокруг того или иного сценического скелета, раскрывая исконную сущность тургеневского творчества. А главное — все это разрабатывалось в типичных тонах того особенного тургеневского стиля, которым живут и дышат рассказы этого мастера словесной акварели, его повести и лучшие страницы его романов.

Короче говоря: он принимал готовый сценарий и разрабатывал его по-своему, заполняя своими излюбленными красками контуры сценической схемы.

Еще чаще, как мы видели, Тургенев обращался к современному репертуару не за сюжетной канвой, а за теми новыми формами, исканием которых он, как художник, был постоянно озабочен.

Вот почему проблему смены стилей мы сочли основной и поставили, как главное задание в этом опыте изучения тургеневского театра.

VIII. ТУРГЕНЕВ — ТЕАТРАЛ И ТЕОРЕТИК ДРАМЫ.

Только живое нас занимает, а все механически-составленное — мертво.

Тургенев. О драме Гедеонова — «Смерть Ляпунова».

I

В молодости Тургенев увлекался различными поприщами и готовил себя мысленно к разнообразным родам деятельности. Университетская кафедра, политическая трибуна, журналистика, поэзия, театр — все это поочередно прельщает его и разнообразно вырисовывает перед ним его будущий облик. Перед его повышенной творческой активностью раскрываются различные перспективы широкой умственной работы, влияния и успеха, — одинаково манящие своими соблазнами славы и — в молодом воображении — одинаково легко и просто достижимые.

Ферментация планов и замыслов Тургенева вокруг этих предполагаемых умственных профессий отходит лишь в начале 50-х годов, когда он обращается к роману и окончательно осознает себя художником повествовательной прозы. До этого момента его возможности неограничены, и будущие пути остаются невыясненными.

В конце тридцатых годов Тургенев, по его собственному свидетельству, страстно мечтал сделаться «педагогом, профессором, ученым». Кафедра философии в Московском университете — предел его вожделений. В эту же эпоху он продолжает готовиться к чисто-поэтическому творчеству и недаром окружающие сравнивают его с Ленским, «студентом Геттингенским». Через десять лет, под влиянием 1848 г., он мечтает стать политическим деятелем, европейским революционером, русским эмигрантом. Пример Герцена действует на него, видимо, заразительно. Наконец, в середине сороковых годов — а затем, очевидно, с некоторыми перемежающимися планами вплоть до начала пятидесятых — Тургенев несомненно мечтает стать драматургом, реформатором русской сцены, создателем национального репертуара.

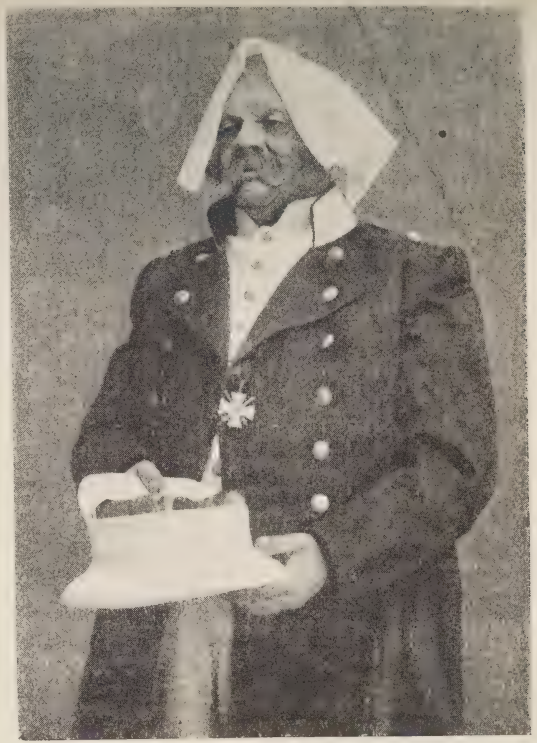
Это явственно сказывается в его статьях о новинках русской драматургии.

В эту эпоху Тургенев неоднократно высказывает мысль об отсутствии у нас подлинного театра и настоящей драматической литературы. Известно его утверждение в критической статье о драме Гедеонова — «Смерть Ляпунова»: «...до сих пор не явилось таланта, который бы сумел дать нашей сцене необходимую ширину и полноту. Мы не станем повторять — продолжает Тургенев — уже не раз высказанные на страницах «Отечественных Записок» мнения о Фонвизине, Грибоедове и Гоголе; читатели знают, почему первые два не могли создать у нас театра; что же касается до Гоголя, то он сделал все, что возможно сделать первому начинателю, одинокому гениальному дарованию: он проложил, он указал дорогу, по которой современем пойдет наша драматическая литература; но театр есть самое непосред-

ПРОВИНЦИАЛКА

М. Х. Т. Граф Любин — К. С. Станиславский

ГДЕ ТОНКО, ТАМ И РВЕТСЯ



М. Х. Т. Капитан Чуханов — В. В. Лужский

ственное произведение целого общества, целого быта, а гениальный человек, все-таки, — один. Семена, посеянные Гоголем, — мы в этом уверены — безмолвно зреют теперь во многих умах, во многих дарованиях; придет время — и молодой лесок вырастет около одинокого дуба... Десять лет прошло со времени появления «Ревизора»; правда, в течение этого времени мы на русской сцене не видели ни одного произведения, которое можно было бы причислить к гоголевской школе (хотя влияние Гоголя уже заметно во многих), но изумительная перемена совершилась с тех пор в нашем сознании, в наших потребностях» [55].

Тогда же в другой статье о новой драме Нестора Кукольника Тургенев ставит вопрос о русской трагедии. Существующие опыты глубоко неудовлетворяют его. Он мечтает заменить условные фигуры живыми людьми — ondoyants et divers, как говорит Монтэнь, — образами героев, «безвозвратно преданных одной великой цели или покоренных собственными страстями, но живых, действующих, борющихся и погибающих»... Выводы его решительны и для прошлого безотрадны: «У нас нет еще драматической литературы и нет еще драматических писателей, эта жила в почве нашей народности еще не забила обильным ключом»... [56]

Этот существенный пробел в русской художественной культуре Тургенев и собирается восполнить своими силами и средствами. Трудная миссия русского Мольера нисколько не пугает его. Перед ним вырисовывается обширная серия комедий и драм с огромным количеством типов, взятых из самой жизни русской современности. Новейшие разыскания [57] открыли в тетрадях Тургенева (конца 40-х — на-

чала 50-х годов) перечень его написанных и задуманных пьес, из которого явствует, что к десяти напечатанным комедиям Тургенева следует присоединить (на основании также тургеневских писем) еще 9 задуманных, а отчасти и написанных, но не дошедших до нас пьес, расчитанных в общей сложности на двадцать с лишним актов:

I. Друг дома	5 актов
II. Вечеринка	1 акт
III. Две сестры	2 акта
IV. Судьба	5 актов
V. Недоразумение	2 акта
VI. Жених	2 или 3 акта
VII. 17-ый №	1 акт
VIII. Вор	1 акт
IX. Компаньонка или Гувернантка	5 актов

Эти краткие заглавия и скудные сведения или догадки, какие можно собрать вокруг них, свидетельствуют все же о значительности и жизненности многих отмеченных здесь замыслов. Характерно, что Тургенев уже определенно формулирует тему, которой суждено было впоследствии стать господствующей в европейском репертуаре второй половины столетия. Это — тема адюльтера, выразительно отмеченная Тургеневым в первой же помете списка — «Друг дома» и отчасти разработанная им в «Месяце в деревне»; другое задание Тургенева, кратко формулированное им, «В о р», получило неоднократно разработку в новейшей европейской драматургии — в репертуарных пьесах Октава Мирбо и Анри Бернштейна. Комедия «Вечеринка» — изложенная, как предполагают исследователи, Н. А. Огаревой-Тучковой в ее «Воспоминаниях» — впрочем, весьма примитивно и плоско,—

дает основание думать, что в пьесе изображался кружок студентов и некоторый драматический эпизод из общей товарищеской жизни; жанр таких «студенческих пьес» охотно разрабатывался впоследствии Леонидом Андреевым...

Замысел «Компаньонки» или «Гувернантки», писавшейся одновременно с «Месяцем в деревне», намечается прежде всего в этой пьесе в словах Шпигельского, обращенных к компаньонке Лизавете Богдановне: «Вам, я воображаю, надоело вечно жить в гувернантках, ну да и со старухой возиться, вистовать ей в преферанс и поддакивать — тоже, должно быть, не весело...» Некоторые данные для соображений об этой пьесе дает и сохранившийся список действующих лиц:

1. Глафира Ивановна Званова, богатая помещица, вдова 50 лет.
2. Дмитрий Петрович Званов, ее сын, 26 лет.
3. Катерина Федоровна Халабанская, бедная генеральша на хлебах у Зваловой, 40 лет.
4. Елизавета Михайловна Баум, компаньонка, 24 лет.
5. Нилушка, юнкер, protégé г-жи Звановой, 20 лет.
6. Платон Егорыч Чичагов, надворный советник в отставке, 40 лет.
7. Кирила Бензоаров, армейский подпоручик, 28 лет.
8. Федор Маркелыч Моржак-Лендрыховский, сосед, 48 лет.
9. M-r Dessert, бывший учитель Званова, 60 лет.
10. Сергей Сергеевич Подокмоев, небогатый сосед, 45 лет.
11. Авдотья Кузьминична Подокмоева, жена его, соседка, 42 лет.
12. Киптилиан, управляющий, 50 лет.
13. Метр — Жан (он же и Свергибус), дворецкий, 65 лет.
14. Léon, секретарь, 26 лет.
15. Васильева, старуха приживалка, 60 лет.
16. Авдотья Никитишна, главная служанка, 30 лет.
17. Пуфка, девушка.
18. Маша, девушка, 14 лет.

19. Суслик, мальчик 15 лет.

20. Василий Васильевич Званов, двоюродный брат покойного мужа Глафиры Ивановны, 44 лет.

Действие происходит в селе Воскресенском, родовом имении г-жи Звановой.

Некоторые детали об этих персонажах мы узнаем из сохранившегося отрывка «Собственная Господская Контора» (фрагмент неизданного романа, в форму которого была переработана пьеса «Компаньонка»). Здесь вырисовываются с достаточной отчетливостью: сама Глафира Ивановна, властная, гневная, повелительная и своенравная помещица, видимо, связанная романически со своим красавцем-бурмистром; «секретарь барыни Левон Иванович или, как его называла Глафира Ивановна, «Léon» (его в молодости выучили французскому языку, и он довольно свободно на нем изъяснялся); это был «молодой белокурый человек с томными глазами и чахоточным цветом лица». Далее обрисован главный приказчик Кинтилиан, «человек лет пятидесяти слишком — с седыми волосами и черными нависшими бровями, с лицом угрюмым и хитрым»: он, оказывается, разными происками «низвергнул своего предшественника и стал на его место». Наконец, мимоходом очерчены «плутоватый мальчик» Суслик и запуганный помещицей ее управляющий Василий Васильевич Званов, дальний родственник ее мужа, — по определению С. Т. Аксакова — «истинный тип русской натуры». Из переписки Тургенева сего друзьями — Аксаковым, Анненковым и Боткиным — вырисовываются и некоторые другие персонажи: сын помещицы, изломанный и капризный барин, сам себя называющий «слабым, ничтожным и презренным человеком», и,

особенно, главная героиня — компаньонка Елизавета Михайловна Баум — девушка «страстная, красивая», «с нравственной твердостью» и при этом несколько «пугливая»; драматизм пьесы основывался, видимо, на том, что в эту героиню «все влюбляются»...

Тургенев таким образом имел в виду развернуть в этой комедии обширную картину тогдашней русской жизни, в ее разнообразнейших типах, или — по формуле самого автора — «выразить современный быт, каким он у нас выродился». Сложная любовная драма должна была спаять воедино эту пеструю галлерею современных образов.

В тетрадях Тургенева сохранились еще два списка действующих лиц задуманных комедий:

ЖЕНИХ

Комедия в 3-х действиях.

1. Подобаев, Антон Антонович, помещик.
2. Подобаева, Аграфена Антоновна, его жена.
3. Поликсена Антоновна, дочь их.
4. Карпеткина, Матрена Семеновна, соседка.
5. Вобуев, Вопия (?) Осипович, сосед.
6. Лупоберов, Виктор Ардальевич, сосед.
7. Лушин, Василий Михайлович.
8. Захар, слуга.
9. Марфушка, девка.

Имеется также перечень персонажей одноактной комедийки «17-й №»:

1. Чупчигайлов, Илья Ильич, отст. гусар., офицер 27 л.
2. Кобениус, Федор Фомич, 22 л.
3. Свербишкин, купчик 24 л.
4. Бобоша, 21 г.
5. Мухлев, Савелий Кузмич, 51 г.

6. Мухлева, Олимпиада Паумовна (?), 44 л.
7. Авдотья Савельевна, дочь их 23 л.
8. Фуньчик, сын их 6 л.
9. Касьян, 40 лет.
10. Даша, 20 л.
11. Алеша, 25 л.

Заглавия этих неизвестных комедий, имена их героев, количество актов, имеющиеся сведения об их сюжетах — дают, во всяком случае, право утверждать, что и эта партия недошедших до нас тургеневских пьес представляла бы большое разнообразие жанров: здесь намечаются и психологические комедии, переходящие в драмы, и веселые пьески, видимо, граничащие с водевилем.

II

Эта широкая амплитуда тем объясняет отчасти и чрезвычайно обширные интересы Тургенева-театрала 30-х и 40-х годов. В берлинских театрах, наряду с драмами Гете и Шиллера, Тургенев смотрел и веселые фарсы, где полицейских бросают в воду, откуда они выходят с карманами, полными рыб. В Париже комедии Мюссэ и Бальзака чередуются для него с мелодрамами, старинными водевилями и бульварными «обозрениями». Комическая опера привлекает его не меньше серьезной драмы. Все виды и роды современного драматического искусства, видимо, одинаково интересуют его.

Он видел всех знаменитых актеров своей эпохи, со многими был близок, для некоторых специально готовил свои пьесы. Рашель и Сара Бернар, Фредерик Леметр,

Верне и Фервиль, Щепкин, Каратыгин, Колосова, Самойлов, Сосницкий, Шумский и Савина — все эти знаменитости двух-трех актерских поколений относятся к театральным впечатлениям Тургенева. О многих из них он оставил в своих письмах и статьях беглые отзывы и летучие характеристики, а некоторые моменты их игры запоминаются им на всю жизнь. Так, через сорок лет он вспоминает во всех деталях интонацию, мимику и жесты В. А. Каратыгина, читавшего «Медного Всадника». Так же точно воспроизводит он отдельные приемы исполнения Колосовой, артистки «во вкусе старой французской школы», с медленными движениями и крайне растянутой декламацией. Он не может забыть, как в мелодраме «Слепая Валерия» артистка сумела растянуть два-три коротеньких слова своей реплики на медленный переход через огромную сцену.

Обширна и разнообразна была драматургическая школа Тургенева. Его начитанность в этой области, как и в философии, поэзии, политической или художественной прозе, отличалась замечательной полнотой и разнообразием. В его библиотеке находились крупнейшие классики драматической поэзии — Софокл и Эврипид, французские трагики, — Кальдерон, Шекспир и Шиллер.

Классический театр — предмет его особенного культа. «— Опять Шекспир? — спросите вы. — Да, опять Шекспир и всегда Шекспир — и не только он, но и Корнель, и даже Расин и Шиллер. Не умрут эти поэты...» Восхищение Кальдероном достаточно известно по письмам Тургенева к г-же Виардо: «Devotion de la Cruz» — шедевр, «La vida es sueño» — самая величественная драматическая концепция, какую я когда-либо видел или читал, «El Magico prodigioso» —

Ракитин — К. С. Станиславский

Ракитин — В. И. Качалов

Московский Художественный Театр

испанский Фауст. Эти трагедии веры, чести и фанатического пессимизма глубоко захватывают его. Наконец, он прекрасно знает романтический театр Гюго. В своих статьях он называет и Рюи Блаза и Марион де-Лорм.

Но этот знаток европейской трагедии не менее ценил и комедийный жанр. В беседах с Гонкурами он с восхищением называет «отца литературного смеха — Аристофана», а в своих письмах вспоминает его знаменитых «Лягушек» и «Птиц».

Тургенев был несомненным мольеристом. Герои мольеровского театра на каждом шагу попадаются ему под перо. «Я готов кричать, как Маскариль» — пишет он в одном письме; «я поправляюсь от болезни, как Жоделе в «Précieuses ridicules» — сообщает он в другом. О несомненной мольеровской традиции свидетельствует имя Свергибус среди действующих лиц комедии «Компаньонка». В беседах с Гонкурами Тургенев упоминает и Мольера. Из старых французских комедиографов он ценил, видимо, и Бомаршэ. По крайней мере, имена его героев попадаются в статьях Тургенева.

Вся современная комедия была у него на виду. Мюссэ, Дюма и Скриб, впоследствии Ожье, Мельяк и Галеви, новейшие водевилисты и модные либретисты — все это постоянно привлекало к себе его неистощимые театральные интересы. Европейская сцена, как и европейская музыка, служила ему предметом эстетических поклонений и художественных импульсов.

Русский театр, как мы видели, оказал на него меньшее влияние. Он преклонялся здесь только перед Гоголем, и появление «Ревизора» считал величайшей датой в истории

русской сцены. Но собственные его комедии — в наиболее характерном и типичном — идут по другому пути и даже в чисто-комических приемах приближаются скорее к современной водевильной традиции, идущей от наших старинных авторов XVIII века.

III

Тургенев проявлял свою начитанность и в теории драмы; он вспоминает в своих письмах «Парадокс об актере» Дидро, и приводит в своих статьях обширные выдержки из лессинговой «Гамбургской драматургии».

Этот постоянный посетитель театров и тонкий знаток драматической литературы отчетливо выработал свою сценическую поэтику. Тургеневская теория драмы сказалась особенно полно в его статье о «Бедной невесте» [58]. Недаром, почти через 30 лет, когда слава Островского заставила его было отказаться от включения этой далеко не хвалебной статьи в полное собрание его сочинений, он все же признает, что «некоторые отдельные замечания» в ней «не лишены справедливости». Написанная в 1851 г., когда Тургенев, в сущности, уже подходил к концу своей драматической деятельности, она как бы служит итогом его долголетних раздумий о сущности и законах сценического творчества. В разбросанных замечаниях этой небольшой статьи — самое полное credo Тургенева-драматурга.

Его первое положение — борьба с психологизмом на сцене, точнее, с чрезмерно мелким и детальным анализом характеров, нарушающим законы и требования театральной

оптики. Хитростное и кропотливое искусство мозаичной работы так же не идет к сценическому созданию, как и к пейзажу. В обоих случаях нужна ширина и свобода манеры, творческая способность подняться над подробностями, частностями, мелочами. Чрезмерно-детальная разработка темы становится художественно-неистинной, при всей своей внешней вероятности. Стиль сцены, и жанр драматического творчества не терпят того раздробления и распыления характеров по тонким штришкам, которое приводит к полному исчезновению образа из поля зрения зрителя. Лица должны находиться в полной власти автора, когда он выводит их на сцену, и беспрекословно подчиняться его замыслу, не вызывая в процессе действия авторских комментариев и специальных психологических студий. Тургенев формулирует здесь глубокий закон всякого художественного творчества, особенно непререкаемый в области искусства сценического: «Психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой».

Тургенев подчеркивает действенность этого закона для драмы: «Эта мелочная кропотливая манера неуместна особенно в драматическом произведении, где она замедляет и охлаждает ход действия, где нам дороже всего те простые, внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа». Кажется, трудно удачнее выразить самую сущность сценического искусства. Тургенев с замечательным мастерством показывает нам на примере Островского, как иногда в немногих словах, в каком-нибудь невольном движении героини, в

М. Х. Т. Наталья Петровна — О. Л. Книппер *М. Х. Т. Верочка — Л. М. Коренева*

Рисунки М. В. Добужинского

случайном поступке героя открывается нам более глубокий взгляд на сущность их характеров и отношений, чем в самых тщательно выделанных психологических этюдах.

Таким образом законы действия, жеста, движения, экспрессивной пластики и общей сценической динамичности определенно противополагаются Тургеневым кропотливой живописи душ, микроскопическому анализу характеров. Он знает, что «сцена требует больших линий, простора», широкой и свободной манеры письма. Зрителю не столько нужны бесконечные переливы внутренних движений героев пьесы, сколько смелая, резкая, отчетливая и мощная лепка характеров. Типичность, выпуклость, острая и волнующая жизненность персонажа ему несравненно нужнее точного и тщательного обследования его лирических настроений. Первостепенные мастера сцены, у которых учился Тургенев, никогда не удовлетворялись тем, что показывали характеры ровно настолько, насколько это нужно для хода действия: «мы очень хорошо знаем, каков Хлестаков за сценой и во всех положениях жизни».

Эта глубокая жизненность персонажа, то, что Тургенев называет «жизненной необходимостью образа», предполагает особую непосредственность сценического изображения, его увлекательную заразительность. Сценический образ должен действовать сразу, прямо и сильно. Тургенев резко осуждает те речи героев о самих себе, которые дышат сентенцией и где авторское мнение вытесняет непосредственную живую речь персонажа. Он выказывает себя ярым гонителем всего, что может показаться на сцене «натянуто-литературным» или «резонерски деланным». Здесь ничто не должно отзываться трудом, пахнуть лампой Дио-

гена. Известная легкость, непринужденность, импровизаторский тон передачи здесь также необходимы, как быстрота и даже стремительность действия.

Вот почему Тургенев придает огромное значение ю м о р у на сцене. Это один из самых животворных элементов театрального искусства: он необыкновенно повышает жизненность образов и положений, сообщает им светлую непосредственность, усиливает бодрую быстроту и двигательную силу действия. Тургенев высоко ценит веселый смех, возбуждаемый в зрителе первым появлением комической фразы.

Эти качества и создают особый дар сцены, «драматический инстинкт», подлинное искусство театра. Его нельзя ничем заменить или подделать. Опыт, наблюдения, труд не сделают тут того, что мгновенно возникает в руках призванных драматургов. В этом смысле Тургенев говорит о «поэзии, как об особом искусстве сцены», и формулирует следующий эстетический закон:

«Из математики нам известно, что переломанная на самые мелкие углы прямая линия может только бесконечно приблизиться к линии круга, но никогда не сольется с ней. Точно так же и ум, труд, наблюдения проводят только, если можно так выразиться, прямые линии. Одной поэзии дана та «волнистая линия красоты», о которой говорит Гогарт» [59].

Так тонко и глубоко была продумана Тургеневым теория драматического искусства. Но безукоризненно выработанная система, привела ли его самого к значительным творческим достижениям? Свойственна ли была ему в области сцены та неуловимая «волнистая линия красоты», о которой он

с таким пониманием, чутьем и изяществом писал в своей критической статье?

* * *

Мы вернулись к нашему основному вопросу. Тургенев, не владея в совершенстве сценической техникой, весьма тонко развитой уже в его эпоху, не обладая всеми сложными секретами театрального механизма, создавал все же живые драматические тексты, чрезвычайно благодарные для актеров легкой и серьезной комедии. Это особенно чувствуется в ранних редакциях его пьес, обычно несравненно более импульсивных и насыщенных театральностью, чем позднейшие их списки.

Но разочаровавшись в подлинном драматизме своих опытов, Тургенев, как это видно на примере «Завтрака у Предводителя», систематически понижал театральность своих комедий, стремясь превратить их в пьесы для чтения. Уже в 1854 году, печатая в Современнике «Месяц в деревне», Тургенев предпосылает комедии следующее, быть может не вполне точное, предисловие:

«Комедия эта написана четыре года тому назад и никогда не назначалась для сцены. Это собственно не комедия, а повесть в драматической форме. Для сцены она не годится, это ясно; благосклонному читателю остается решить, годится ли она в печати»[60].

Это мнение Тургенев повторил в известном предисловии к изданию своих комедий 1879 г., выразив надежду, что пьесы его, «неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении».

Такие оговорки стали в то время обычны для беллетристов, писавших для театра. В предисловии к одной из своих комедий Жорж Занд высказывает надежду, что если пьеса ее и слаба в смысле сценического построения, она может представить интерес в чтении; таким образом литературность произведения искупит, может быть, отсутствие драматических качеств [61]. Так относился к своим комедиям и Мюссэ.

В духе подобных заявлений написаны и отзывы Тургенева о его пьесах. Театральная практика, как мы видели, категорически опровергла эту оценку. Небольшой сборник его драматических произведений не отошел к беллетристике и не перестал служить заманчивым материалом для режиссеров и актеров. Это не собрание диалогических новелл, это — живой репертуар, разворачивающий перед нами in actu свои забавные или трогательные образы.

Театр Тургенева — небольшой фрагмент в обширной трехсотлетней истории русской сцены. Он не выдвигается из этой летописи резким уступом, не заполняет ее многолюдной толпой неведомых и бессмертных масок, не утверждается на ней непререкаемо и всенародно в качестве национального репертуара. Он количественно не велик, и замкнутая орбита его влияния терпит длительные затмения.

И, тем не менее, он живет. Ибо на огромном протяжении нашей историко-театральной эволюции, от святочных потех и мистериальных действ до возрождения комедии масок и сценического конструктивизма, он хранит в себе живые ферменты волнений и смеха, магически поднимающие приступы грусти и веселья в таинственных и неуловимых массах зрительных зал.

Сложная сумма эмоций, пробужденная этими сценическими образами, усилила их действенную мощь и закрепила властью репертуарных преданий заложенные в них тонкие бродила драматизма.

Опыт художественного прошлого определяет будущую судьбу этого театра. Его действие будет неизбежно сказываться в те эпохи равноправного господства на сцене слова и жеста, к которым периодически и неуклонно возвращается европейская драма после эпизодических отклонений в сторону исключительной идейности или же чистого пластицизма. Вот почему старинным текстам тургеневских комедий, неоднократно обесцененным критикой и возвеличенным актерами, еще не раз суждено загореться новым блеском и возрожденной жизнью в неведомых условиях будущих сценических форм.

МАТЕРИАЛЫ К СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ТУРГЕНЕВА

ТУРГЕНЕВ НА СЦЕНЕ.

Будущее критическое издание комедий Тургенева, установив окончательный текст его драматических произведений, соберет также исчерпывающие сведения об их главнейших постановках — в Петербурге, Москве и на Западе. Точное воспроизведение старинных афиш, т.-е. установление списка исполнителей сменяющихся актерских составов, сводка современных рецензий и позднейших мемуарных оценок, по возможности полное реконструирование наиболее примечательных тургеневских спектаклей или же воспроизведение игры крупнейших исполнителей его ролей — все это отчетливо представит читателю сценическую судьбу тургеневских комедий.

Не стремясь к такой полноте, уместной, быть может, лишь в комментариях академического издания, мы сочли полезным дополнить наш обзор тургеневской драматургии подбором некоторых материалов к будущей полной истории его инсценировок. Не претендуя на исчерпывающий охват этой обширной и растекающейся на бесчисленные экскурсы историко-театральной темы, мы даем здесь первый ее очерк, отмечающий наиболее значительные моменты в сценическом развитии тургеневской драматургии.

Имеющиеся материалы мы распределяем по отдельным пьесам, в порядке их постановок.

«Холостяк».

В первый раз представлена в Петербурге на Александринской сцене 14 октября 1849 г.

Мошкин . . . . . М. С. Щепкин.
Вилицкий . . . . . А. М. Максимов.
Белоногова . . . . . В. В. Самойлова.
Шпуньдик . . . . . А. Е. Мартынов.
Фон-Клакс . . . . . П. А. Каратыгин.
Пряжкина . . . . . Ю. И. Линская.

Об этом спектакле сохранился отзыв Н. А. Некрасова, недавно открытый Ю. Г. Оксманом. Отмечая сочувствие публики к новой пьесе, Некрасов пишет:

«Еще более порадовало нас сочувствие к русской комедии в наших актерах, — сочувствие, которого нельзя было не заметить в представлении «Холостяка». Ни тени той самоуверенной небрежности, которая встречается при исполнении фарсов и водевилей, не заметили мы при исполнении «Холостяка». Артисты, видимо, принялись за дело с уважением, подобающим русской комедии, и исполнили его превосходно. Особенно поразил нас Максимов, игравший роль Вилицкого, весьма трудную и представляющую много поводов к фарсам, до которых г. Максимов большой охотник в водевилях. Но ни одного фарса, к радости и удивлению многих, не выкинул здесь г. Максимов, доказав тем, что может, если захочет, обходиться и без фарсов. Он играл просто и естественно...

Г. Мартынов исполнил роль Шпуньдика с искусством и успехом, тем более замечательными, что роль его одна из самых незначительных.

Г. Каратыгин 2-й прекрасно сыграл роль фон-Фонка, франта и резонера, гнушающегося бедностью и презирающего низший круг, откуда он сам недавно выскочил. Презрительные улыбки, ужимки и гримасы, поднимание плеч, сатирическое подергивание носа и всей физиономии, беспрестанное охорашивание собственной особы, которая ежеминутно боится замараться от прикосновения окружающих ее плебеев, — все это было в игре г. Каратыгина и производило непритворный смех.

Г-жа Самойлова 2-я верно передала роль русской девушки Маши, а г-жа Линская неподражаемо хорошо выполнила роль Катерины Савишны Пряжкиной, вдовы и кумушки пожилых лет. Рассказ о знакомстве с генеральшей Бондаидиной вышел у нее художественно верен. У г-жи Линской талант самобытный и оригинальный, особенно поражающий естественностью, по которой она не может быть сравнена ни с кем, кроме г. Мартынова; на сцене она как будто дома, и в голосе ее часто звучат ноты, которые вдруг переносят вас в действительную жизнь, напоминая вам множество сцен и фраз, бог знает когда и где виданных и слышанных. Это признак таланта первостепенного.

М. Х. Т. Шпигельский — В. Ф. Грибунин

М. Х. Т. Лизавета Богдановна — Е. П. Муратова
Рис. М. В. Добужинского

Наконец, мы дошли до самого бенефицианта, игравшего главную роль, старика Мошкина, влюбленного, без собственного ведома, в свою воспитанницу и сватающего ее за другого. Роль эта, как ни трудна она, совершенно по силам и в духе таланта Щепкина. Весь третий акт с самого того места, где начинаются опасения старика за участь своей воспитанницы, был торжеством Щепкина... Рукоплескания не умолкали, и этот акт, отдельно взятый, имел огромный успех» [62].

Возобновлена на Александринской сцене 8 октября 1859 г., в бенефис С. Я. Марковецкого.

Мошкин . . . . . А. Е. Мартынов.
Вилицкий . . . . . П. И. Малышев.
Белоногова. . . . . Ф. А. Снеткова.
Шпуньдик . . . . . С. Я. Марковецкий.
Фон-Клакс . . . . . А. А. Яблочкин.
Пряжкина . . . . . Ю. Н. Линская.

Роль Мошкина в исполнении Мартынова произвела сильнейшее впечатление. Биограф Мартынова сообщает:

«Роль эту ему пришлось сыграть лишь за год до смерти, и эта задача была тем более трудна, что раньше Мошкина неизменно изображал Щепкин. Несмотря на это, Мартынов так гениально воплотил задуманный автором образ, что пьеса как бы впервые предстала перед зрителями. О «Холостяке» заговорил весь город и у всех была одна и та же мысль о том, что именно в этой роли всего ярче проявились основные черты мартыновского творчества...

Если в чем в праве были упрекнуть в ту пору Мартынова, то лишь в желании придать Мошкину слишком много растерянности и забитости. Но и тут рецензент осуждал артиста лишь за первую часть роли, с восторгом говоря о пятом действии: «вот, где Мартынов в настоящем характере своей роли: зритель смеется, а между тем, у него слезы на глазах» [63].

Тургенев, как известно, через двадцать лет, в предисловии к первому изданию своих «Сцен и комедий», с теплым и горестным

чувством вспомнил этого исполнителя «Холостяка»: «Не могу также не упомянуть с чувством глубокой благодарности, что гениальный Мартынов удостоил играть в четырех из этих пьес и, между прочим, перед самым концом своей блестящей, слишком рано прерванной карьеры, превратил, силою великого дарования, бледную фигуру Мошкина (в «Холостяке») в живое и трогательное лицо». (1879) [64].

Следующее возобновление пьесы на Александринской сцене состоялось 24 января 1882 г., в бенефис П. М. Свободина, при следующем составе исполнителей:

Мошкин	П. М. Свободин.
Вилицкий	Р. Б. Аполлонский.
Белоногова	М. Г. Савина.
Шпуньдик	К. А. Варламов.
Фон-Клакс	А. С. Чернов.
Пряжкина	В. В. Стрельская.

Выдержала три представления. Пьеса шла тогда же (утренним спектаклем) при другом составе исполнителей.

«Г-жа Савина — писал об этом спектакле рецензент — чрезвычайно талантливо исполнила в спектакле, устроенном в пользу литературного фонда, несколько страдательную, но проникнутую искренним чувством роль Белоноговой в прекрасной комедии г-на Тургенева «Холостяк». Главную мужскую роль в этой пьесе, прославленную некогда гениальной игрой Мартынова, отлично играл на этот раз г-н Давыдов. При участии этих двух превосходных артистов, а также г-жи Стрельской и г-д Стрельского, Горева и Полтавцева, в второстепенных ролях, мало сценическая, но литературно-художественная комедия г-на Тургенева произвела прекрасное впечатление на немногочисленную, к сожалению, публику» [65].

По поводу этой постановки сохранились два письма Тургенева; в письме к Д. В. Григоровичу он выражает свою радость за то, что ему удалось предоставить В. И. Давыдову случай выказать свое дарование в роли Мошкина, в которой он, «повидимому, сравнялся с незабвенным Мартыновым». Аналогичное письмо

с выражением приветствия и признательности Тургенев тогда же написал В. Н. Давыдову [66].

Новая постановка «Холостяка» на Александринской сцене состоялась 21 октября 1899 г.

Мошкин . . . . . Давыдов.
Белоногова . . . . . Коммиссаржевская.
Шпуньдик . . . . . Варламов.
Пряжкина . . . . . Стрельская.

Эта постановка выдержала 8 представлений.

Проф. Б. В. Варнеке относит этот спектакль к числу самых значительных художественных достижений Александринского театра 90-х годов:

«Великая художница Стрельская второстепенную роль Катерины Савишны Пряжкиной превращала в живое лицо фигуры, словно вот сейчас сошедшей с бытовой картины Владимира Маковского...

Ее игру прекрасно дополнял Варламов, на этот раз отошедший бесследно от своих излюбленных шаблонов и всем своим обликом сразу же заставлявший зрителей верить тому, что он только что приехал из Тамбовской глуши...

На фоне этих чисто-дополнительных фигур яркой звездой горел и блистал Давыдов-Мошкин, прежде всего поражая удивительным богатством своих красок, безграничным разнообразием изобразительных средств». Из заурядного добродушного хлопотуна первого действия он превращается во втором в глубоко огорченного любящего отца; в третьем акте трагическое впечатление производили «те слезы, которыми захлебывался Давыдов при чтении письма Петруши с отказом от невесты» — и затем вспышки негодования старика; наконец, в заключении пьесы, после объяснения с Машей, «Мошкин остается один и, еще весь охваченный огнем только что пережитых волнений, быть может, сам того не сознавая, открывает вдруг свою тайну. Острыми, как лезвие ножа, глазами тут Давыдов боязливо озирался, словно боясь встретить даже в зеркале лишнего свидетеля, и каким-то совсем новым голосом, задавленным от

Группа писателей, исполнявших в спектакле Литературного Фонда 5 Апреля 1860 г. „Ревизора". Тургенев, Краевский, Майков и Дружинин исполняли роли купцов, Достоевский—почтмейстера.

страха перед самим собой, а вместе с тем, звенящим силой бездонного чувства, шептал: «То-то у меня и прежде сердце замирало, когда я ее сватал». Но сейчас же он берет себя в руки, в испуге машет рукой и обрывает себя полутревожным, полурадостным окриком: «молчи, молчи, старый, молчи!»...

Дивным подбором непередаваемых в описании подробностей Давыдов сумел дать почувствовать, что за оболочкой заботливого опекуна таится тень с трудом преодолевающего себя любовника. Только тяжесть сразу пережитых ударов, а главное — боязнь потерять Машеньку, расстаться с ней, снимают с Мошкина те кандалы, которыми он связал было свою страсть. И тут Давыдов сразу помолодел на десяток лет и в разговоре со Шпуньдиком показывал вдруг столько страсти, столько кипучего пламени, что зритель начинал верить, что такая могучая любовь рано или поздно и в самой Машеньке невольно вызовет порыв ответной страсти. И на клятву Мошкина, что она будет счастлива, всякий зритель невольно откликался с безраздельной верой.

Такое построение роли превращало всю комедию в одну из глубочайших вариаций на тему о старческой любви, придавая ей глубокое, местами, чуть не трагическое, толкование.

Почти в уровень к высоте игры Давыдова подымалась Коммиссаржевская — Машенька. Она не поверила Тургеневу, что в роли Белоногово актрисе делать нечего, и на одном переходе от первого ко второму акту мастерски разработала излюбленный мотив Тургеневской поэзии: внезапный рост женской души под влиянием страданий» [67].

В Москве впервые поставлена 25 января 1850 г., в бенефис М. С. Щепкина, при следующем распределении ролей:

Мошкин	М. С. Щепкин.
Вилицкий	И. В. Самарин.
Шпуньдик	В. И. Живокини.
Фон-Клакс	Д. Т. Ленский.
Белоногова	Л. П. Косицкая.
Пряжкина	А. Т. Сабурова.

«Завтрак у предводителя»

или «Полюбовный раздел».

В первый раз представлена на Александринской сцене 9 декабря 1849 г., в бенефис П. А. Каратыгина.

Балагалаев	Самойлов.
Пехтерьев	Сосницкий.
Суслов	Марковецкий
Алупкин	Каратыгин II.
Мирволин	Мартынов
Безпандин	Григорьев I.
Каурова	Сосницкая.

Печать отнеслась к тургеневской премьере весьма сочувственно. Вот, что писал о «Завтраке у предводителя» критик «Северной пчелы» Р. З. (Рафаил Зотов):

«Тут все дело в том, что к предводителю дворянства какой-то губернии съезжаются помещики, чтоб произвесть полюбовный дележ между братом и сестрою, и вместо того, чтобы помирить их, ссорятся сами между собою и разъезжаются. Следственно, пьесы тут нет, а одне сцены современных, а может быть и прежних нравов. Но эти сцены написаны очень хорошо; характеры обрисованы верно, резко, отчетливо, и в авторе видна большая наблюдательность. Лучше всех составлен характер Анны Ильиничны Кауровой, превосходно сыгранной талантливою Сосницкою. Это удивительный тип провинциальных (а может быть и столичных) жительниц, которые ни на что не согласны, чтобы им не говорили, и почитают себя вечно обиженными и угнетенными. Вся пиеса была прекрасно обставлена и весьма удачно разыграна» [68].

Еще сочувственнее был отзыв Федора Кони в «Пантеоне и репертуаре русской сцены»:

«Эта небольшая комедия бесспорно лучшее произведение из всех, какие в последние два года являлись на русской сцене... Автор назвал ее комедией — и это даже несколько повредило ей во мнении публики: комедии, в строгом смысле теории, тут нет, но есть в высшей степени комическое действие, которое расположено

в нескольких сценах, полных занимательности и юмора резкого... Весь цвет действительных талантов нашей сцены соединился здесь в один букет, и пьеса имела большой успех, как со стороны создания, так и со стороны выполнения» [69].

В сезон 1855 г. «Завтрак у предводителя» шел в несколько измененном составе с Самойловым, Сосницким, и Линской в главных ролях. Отзыв об этом спектакле находим в «Современнике»:

«Всякий раз переход на русской сцене от пьес, переделанных с французского, или подражающих французским — к русским пьесам, не по одному названию, а содержание которых заимствовано из настоящего русского быта, — доставляет величайшее наслаждение зрителям и истинное торжество артистам... Такое наслаждение доставила нам небольшая комедия г. Тургенева: «Завтрак у предводителя», успех которой на сцене возрастает с каждым годом — и это успех правды. Игра г. Сосницкого (в роли предводителя дворянства), г. Самойлова (в роли бывшего предводителя) и г-жи Линской (в роли помещицы) выше всех похвал. Г. г. Сосницкий и Самойлов и г-жа Линская выполняют в комедии г. Тургенева свои роли с тем художественным совершенством, далее которого нельзя идти. И те, которые не видали на сцене «Завтрак у предводителя» и другие немногие истинно русские пьесы, — те не имеют полного понятия о том, какими даровитыми артистами обладает современная русская сцена» [70].

В сезон 1882 — 1883 гг. одноактная комедия Тургенева прошла в театре Корша три раза.

В 1897 г. «Завтрак у предводителя» исполнялся на сцене Московского Общества Искусства и Литературы, из которого вышел впоследствии Художественный театр. Исполнителями были:

Балагалаев	Гурвич.
Пехтерьев	Арбатов.
Суслов	Кровский.
Алупкин	Лужский.
Мирволин	Санин.
Безпандин	Вансятский.
Каурова	Гандурина.
Вельвицкий	Бурджалов.
Карп	Дмитриев.

Театр Литературно-Художественного Общества в Петербурге открыл свой сезон 1903 г. «Тургеневским спектаклем», в состав которого вошел также «Завтрак у предводителя», прошедший с большим успехом.

«Это был общий взрыв смеха, — писал Ю. Беляев. — Старая пьеса полна самого свежего юмора, да и играли ее очень весело, как раз в том тоне, какой для нее полагается. Типичны были г-жа Яблочкина, г.г. Хворостов, Бравич, Бастунов, Яковлев, Чернов, Осетров и Степанов» [71].

Сезон 1911 — 1912 г. открылся в Александринском театре «Разделом» Писемского и «Завтраком у предводителя» с обновленным составом:

Балагалаев	Горин-Горяинов.
Пехтерьев	Далматов.
Суслов	Петровский.
Алупкин	Уралов.
Безпандин	Лерский.
Мирволин	Усачев.
Каурова	Стрельская.
Становой	Новинский.
Вельвицкий	Всеволодский.
Камердинер	Яковлев.
Кучер	Гарин.

Об этом спектакле писал К. И. Арабажин в обзоре сезона 1911 — 1912 гг.

«Завтрак у предводителя» шел с несколько иным составом исполнителей, чем в прежние годы. Дебютировал в роли молодого предводителя дворянства г. Горин-Горяинов и раньше известный уже Петербургу по театру Яворской. Молодой дебютант удачно справился с своей ролью, в его исполнении предводитель дворянства был так мил и благовоспитан, попав со своими столичными манерами и пзяществом в среду захолустных дикарей. Так старался он понять всех, примирить, успокоить и образумить. Старого бывшего предводителя дворянства играл ныне уже покойный артист В. П. Далматов. С какой ненавистью глядел бывший предводитель

на своего счастливого преемника, как старался насолить ему и говоря и действуя во всем, «как раз наоборот». Помещика-бурбона Алупкина играл тоже только-что принятый на сцену артист Уралов. Как всегда, оригинальную фигуру и по гриму и по внешности, создал г. Петровский из небольшой роли Суслова. Г. Лерский изобразил в помещике Безпандине закоренелого собачника и охотника, г-жа Стрельская в роли Кауровой, сестры Безпандина, была непримиримо сварливой, бестолковой женщиной, неспособной понять дело и доводившей всех до бешенства и негодования. Г-н Усачев дал фигуру бедного помещика, г-н Новинский — станового; письмоводителя, камердинера и кучера играли в достаточно бытовых тонах г.г. Всеволодский, И. Яковлев и Гарин» [72].

«Провинциалка».

Эта комедия Тургенева была впервые поставлена по рукописи в любительском спектакле в Москве у графини Соллогуб 1 января 1851 г. Спектакль был повторен 3 января в присутствии Тургенева, который остался крайне недоволен исполнением. «Актеры были отвратительны, — писал он 5 января г-же Виардо, — особенно jeune première княжна Черкасская, но это не помешало публике аплодировать до крайности... Я думаю, что моя пьеса будет иметь успех на настоящей сцене, если она понравилась несмотря на убийственную игру этих dilletanti. Ее дают в Петербурге 20-го, здесь 18-го» [73].

Пьеса действительно была дана 18 января, в бенефис М. С. Щепкина, при следующем распределении главных ролей:

Ступендьев . . . . . М. С. Щепкин.
Дарья Ивановна . . . . . П. В. Рыкалова.
Граф Любин . . . . . С. В. Шумский.
Миша . . . . . С. В. Васильев.

В тот же вечер в 11 час. Тургенев писал г-же Виардо: «По правде сказать, я ожидал всего, кроме подобного успеха. Представьте себе, что я убежал совсем растерянный... Все действующие в моей

ЗАВТРАК У ПРЕДВОДИТЕЛЯ

на сцене „Московского Общества искусства и литературы“ (1897 г.)

пьесе лица играли довольно хорошо, за исключением jeune premiere, которая была отвратительна. Зато наоборот, актер, игравший главную роль, был великолепен. Это молодой человек по имени Шумский, он много выиграл в этот вечер в мнении публики, и я в восторге, что дал ему случай для этого» [74]...

«Провинциалка» Тургенева, маленькая салонная пьеска, — сообщает Вольф — имела более успеха, чем его первые два более серьезные произведения («Холостяк» и «Завтрак у предводителя») вероятно потому, что в «Провинциалке» есть любовь и кокетство, эти необходимейшие элементы комедии того времени. К тому же эта безделка была обставлена лучшими силами труппы... Сцена пения и потом объяснения в любви перезрелого волокиты, прерываемого ревнивым мужем, были исполнены с самым тонким комизмом» [75].

Первое представление на Александринской сцене состоялось 22 января 1851 г., в бенефис Н. В. Самойловой.

Ступендьев . . . . . А. Е. Мартынов.
Дарья Ивановна . . . . . Н. В. Самойлова.
Граф Любин . . . . . В. В. Самойлов.

«Несмотря на этот блестящий состав, пьеса прошла в сезон 1850-51 годов шесть раз, а в следующий — только четыре раза» [76].

«Эта небольшая, но тщательно отделанная пьеска, смотрится с таким же удовольствием, как и читается. В ней одно главное лицо, очень искусно обставленное несколькими другими.

Поспешность бенефисной постановки, нетвердое знание ролей всегда несколько мешают полному успеху, который достигается и окончательно устанавливается только при последующих представлениях. Тем более чести г-же Самойловой 2-й и г-ну Самойлову (граф Любин), если они и в первый раз умеют быть истинными художниками. Дарья Ивановна явилась нам хорошенькою, грациозною женщиной, то-есть с одною только стороною своего характера; другая сторона, сторона характера твердого, воли постоянной и упорной, эта сторона уступила место первой. Оттого мы видели Дарью Ивановну только в профиль, но зато этот профиль был так хорош, что самая строгая критика помирится и на таком понимании

роли. Если в этом случае и есть потеря в характере, то нет нисколько потери для сцены. Что касается до г. Самойлова, то мы право не знаем, где и когда он бывает дурен. Граф Любин вышел прекрасным лицом на сцене; жаль только, что он немного сильно прихрамывал. Говорят, что в последующие представления пьеса шла несравненно лучше, потому что г. Мартынов тверже знал свою роль.

Мы остались недовольны одним только Мишей (г. Волков 1-й). Это лицо, поставленное на второй план и очерченное несколькими штрихами, не совсем, однакож, бесцветное лицо. Это зародыш провинциального Молчалина в миниатюре. На сцене он слишком боек, слишком развязен для такого благонравного и робкого юноши, который только изредка, и то при настоятельной нужде, умеет, как говорится, развернуться и стать, в самом деле, открыто и явно действующим лицом» [77].

Возобновлена на Александринской сцене 12 января 1888 г., в бенефис М. Г. Савиной, при следующих исполнителях:

Ступендьев . . . . . К. А. Варламов.
Дарья Ивановна . . . . . М. Г. Савина.
Миша . . . . . Р. Б. Аполлонский.
Граф Любин . . . . . В. П. Далматов.
Лакей . . . . . Костров.
Васильевна . . . . . Нестерова.
Аполлон . . . . . Шаповаленко.

Следующее возобновление состоялось 19 января 1900 г., в 25-летний юбилейный бенефис М. Г. Савиной. Состав исполнителей был

Ступендьев . . . . . К. А. Варламов.
Дарья Ивановна . . . . . М. Г. Савина.
Граф Любин . . . . . Н. Ф. Сазонов.
Миша . . . . . Ф. П. Израилев.

Возобновлена в 1911 году и прошла 7 раз (марта 23, 25, 28 апреля 1, 14, 20 и 27) [78].

В сезон 1897—1898 гг. «Провинциалка» была поставлена в театре Корша в юбилейном спектакле (в 15-ую годовщину театра)

с Азагаровой в заглавной роли, Грековым — Ступендьевым, Чарским — гр. Любиным [79].

На сцене Московского Художественного театра «Провинциалка» была впервые поставлена 3 марта 1912 года в следующем составе:

Ступендьев . . . . . Грибунин.
Дарья Ивановна . . . . . Лилина.
Миша . . . . . Дикий.
Граф Любин . . . . . Станиславский.
Лакей . . . . . Болтин.
Васильевна . . . . . Дейкун.
Аполлон . . . . . Попов.

«... Возможность такого стиля, почти буфонного, какой был дан вчера, — писал Н. Е. Эфрос — заключена в самом тексте пьесы, в целом ряде ее подробностей, и прежде всего в образе графа Любина, который красится и не может сам подняться, опустившись в пылу любовного объяснения на колени. К. С. Станиславский выбрал в образе все, что есть в нем архикомического, что близко именно к буффу, все это собрал воедино, преувеличил в яркости сценическими средствами, пропитал искренностью комизма и так сотворил своего старого, уродливого, смешного графа... Каррикатура выростала до степени художественного создания» [80].

«Безденежье».

Эта комедийка Тургенева была поставлена на Александринской сцене в сезон 1851 — 1852 гг. (осенью), но прошла незаметно.

На том же театре была возобновлена 6-го ноября 1881 г. в бенефис Нильского, при следующем составе исполнителей:

Жазиков . . . . . Каширин.
Блинов . . . . . Зубов.
Купец . . . . . Бурдин.
Сапожник . . . . . Вейнберг.
Художник . . . . . Иванов.
Извозчик . . . . . Макаров-Юпев.
Девушка . . . . . Гусева.

Пьеса, очевидно, успеха не имела и прошла всего один раз.

НАХЛЕБНИК

Петербургский театр „Литературно-Художественного Общества“

ХОЛОСТЯК

Александринский театр. 1899 г.
(Маша — В. Ф. Коммиссаржевская).

«Где тонко, там и рвется».

Вместе с «Бездепежьем» на Александринской сцене в сезон 1851 — 1852 гг. была также поставлена комедия «Где тонко, там и рвется». По свидетельству Вольфа, обе пьески прошли незаметными, и с тех пор автор «Записок охотника» распростился навсегда со сценою.

Большого художественного успеха эта пьеса дождалась только в 1912 году, когда она была поставлена с первоклассными исполнителями на сцене Московского Художественного театра («Тургеневский спектакль», 3 марта 1912 года).

Роли исполнялись:

Г-жа Либанова	Книппер.
Вера	Гзовская.
M-lle Bienaimé	Муратова.
Варвара Ивановна	Павлова.
Станицын	Массалитинов.
Горский	Качалов.
Мухин	Берсенев.
Капитан Чуханов	Лужский.
Дворецкий	Шапошников.

В московской печати этот спектакль встретил высокую оценку: «Где тонко, там и рвется» сыграно очень хорошо. Г. Качалов-Горский изящен, желчен и легок в самом хорошем комедийном смысле этого слова. Очень изящна и госпожа Гзовская — Вера. Это очень искусно и тонко отделанная у нее роль» [81].

«Нахлебник».

Впервые был играп на домашнем спектакле в доме Щепкина весною 1849 г. [82] Затем поставлен на сцене Московского Большого Театра в бенефис М. С. Щепкина, 30 января 1862 г.

«В 1862 г. — сообщает А. А. Кизеветтер — Щепкин с громадным успехом сыграл роль Кузовкина в «Нахлебнике» Тургенева.

Не предчувствовал ли он, что то была его лебединая песнь на поприще созидания новых ролей?» [83]

Об этом же спектакле известный театральный критик Баженов писал в «Московских Ведомостях»: [84]

«Говорить о литературном значении произведения Тургенева странно, но нельзя не заметить и не сказать, что все драматические опыты его, кроме «Провинциалки» и «Завтрака у предводителя», писаны решительно не для сцены и потому не могут иметь в представлении особенного успеха. И это очень понятно: литературное достоинство их прежде всего в живой, необыкновенно тонкой и правдивой обрисовке характеров действующих лиц, в умении автора разлить по целой пьесе какую-то особенную обаятельную теплоту, которою приятно греется читатель; их сценическая слабость заключается в недостатке действия и в некоторой растянутости. Совершенно при таких же условиях написан автором и «Нахлебник», который поэтому не имел, да, по моему, и не мог иметь успеха на сцене; с ним положительно повторилась история «Холостяка», который не удержался в репертуаре даже и высоко художественным исполнением покойного Мартынова. Рассказывать содержание «Нахлебника» едва ли нужно, да его почти и нет, потому что это в строгом смысле даже не комедия, а большие сцены.

Г. Щепкин прекрасным исполнением своей роли в первом действии не оставлял желать ничего лучшего. С каким умением и достоинством воспользовался он всеми разнообразными положениями и переливами своей роли в первом действии. Сколько откровенной, бесхитростной радости, сколько самой нежной, именно отеческой любви показал он в старческом сердце Кузовкина при встрече приехавшей Ольги Петровны. Как цельно и с какою естественною прямотою отдавался он ласкающей его надежде, во время рассказа об иске, который ведет он за какое-то поместьице. С какою правдой и постепенностью перешел он в экзальтированное состояние опьянения, именно старческого опьянения. Какими, наконец, искренними, невольными слезами заплакал он под шутовским колпаком. Это была не простая слезливость, а горячее, истинное чувство. К сожалению, нельзя сказать того же об игре г. Щепкина во втором действии, где он был уже много холоднее и однообразнее, чему,

конечно, помогла и самая роль, не столько интересная во второй ее половине. Большой рассказ Кузовкина у г. Щепкина вышел как-то вял и неприятно плаксив. Кроме того, мне кажется, что бенефициант закостюмировался не совсем удачно: вицмундирный сюртук Кузовкина больше походил на квартальнический, чем на дворянский. Впрочем, может быть почтенный артист имел на это свое основание. Г. Шумский совершенно верно передал очень типичную личность Тропачева; в его исполнении было много всего, что нужно для обрисовки этого помещика, т.-е. бездна дерзости, наглой запосчивости и какого-то особенного, деревенского фатовства. Г. Садовский необыкновенно тепло и осязательно сыграл маленькую, пятишестисловную роль Иванова, забитого и угнетенного, но прямодушного и доброго. С уморительною, строго комическою застенчивостью держал он себя в присутствии Елецкого и Тропачева; каждым движением показывал он, что находится в положении вороны, залетевшей в высокие хоромы. Г. Калинин был так же совершенно на месте в роли силача и грубача Карташева, этого медведя в образе человеческом; он сумел усвоить себе всю звереподобность и отвратительное холопство этого дворянина-прихвостня. Обо всех остальных исполнителях можно только сказать, что они были не дурны» [85].

Первое представление «Нахлебника» в Петербурге состоялось 7 февраля 1862 г., в бенефис г-жи Снетковой 3-ей.

Елецкая . . . . . Снеткова 3-я.
Кузовкин . . . . . Васильев 2-й.
Тропачев * . . . . . Зубров.

10 февраля 1889 г., в Александринском театре, в бенефис В. И. Давыдова, было поставлено первое действие пьесы Тургенева — «Нахлебник»:

Кузовкин . . . . . Давыдов.
Елецкий . . . . . Далматов.
Ольга Петровна . . . . . Ильинская.
Тропачев . . . . . Киселевский.
Иванов . . . . . Шемаев.

* «Зубров был очень хорош в роли сплетника Жабина». Вольф, II, 23.

Карпачев . . . . . Костров.
Трембинский . . . . . Ремезов.
Карташов . . . . . Шкарин.
Прасковья Ивановна . . . . . Карпова.

В 1916 году на Александринской сцене «Нахлебника» поставили целиком. «Тот же В. Н. Давыдов, — сообщает Н. Гнедич в своей хронике, — что и за четверть века до того играл Кузовкина и, несмотря на неопытность его дублерши, вышел триумфатором после исполнения второго акта» [86].

В начале осеннего сезона 1895 г. в театре Литературно-Художественного Общества был поставлен «Нахлебник», исполнявшийся вместе с «Ганнеле» Гауптмана. Для открытия сезона 1903 г. (почти совпавшего с 20-летием смерти Тургенева) были поставлены: «Нахлебник», «Завтрак у предводителя» и «Вечер в Сорренто». «Постановка первой пьесы явилась триумфом артиста Михайлова, превосходно изображавшего тип забитого человека. Дочь Кузовкина, Ольгу Петровну Елецкую, играла вновь вступившая в труппу г-жа Щепкина» [87].

«Он до сих пор передо мной, этот бедный Василий Семенович Кузовкин, нарисованный прекрасным талантом г. Михайлова — писал Ю. Беляев. — Мягкость, немного сипловатая, немного однообразная, но вся из душевных внутренних нот — отличительное качество этого артиста»...

Внешний образ был типичен, как старый портрет, как жанр Владимира Маковского»... [88].

В Московском Художественном театре первый акт «Нахлебника» был поставлен в «Тургеневском спектакле» 3-го марта 1912 года, при следующем составе:

Елецкий . . . . . Хохлов.
Ольга Петровна . . . . . Коренева.
Кузовкин . . . . . Артем.
Тропачев . . . . . Леонидов.
Иванов . . . . . Павлов.
Карпачов . . . . . Бакшеев.

Трембинский . . . . . Адашев.
Карташов . . . . . Знаменский.
Прасковья Ивановна . . . . . Воробьева.
Маша . . . . . Гиацинтова.
Аннадист . . . . . Бурджалов
Петр . . . . . Кудрявцев.
Васька . . . . . Булгаков.

«В роли Кузовкина выступил старый артист А. Р. Артем. У него нет трагического дарования, необходимого для роли Кузовкина, но артист выкупает искренностью и замечательной обдуманностью каждого своего шага, жеста, движения. Он не потрясал, но был весьма трогателен и прост» [89]. «Сосед-помещик Тропачев вылился в очень яркую фигуру в прекрасном исполнении Леонидова» [90].

28 января 1912 г. «Нахлебник» был поставлен в Художественном театре целиком при новом составе исполнителей (за исключением двух ролей).

Елецкий . . . . . Вербицкий.
Ольга Петровна . . . . . Коренева.
Кузовкин . . . . . Михайлов.
Тропачев . . . . . Лужский.
Иванов . . . . . Волков.
Карпачев . . . . . Грызунов.
Трембинский . . . . . Шахалов.
Карташов . . . . . Готовцев.
Прасковья Ивановна . . . . . Успенская.
Маша . . . . . Булгакова.
Аннадист . . . . . Бурджалов
Петр . . . . . Добронравов.
Васька . . . . . Тамиров.

«Месяц в деревне».

В первый раз представлена в Москве 13 января 1872 г., в бенефис Е. Н. Васильевой.

Распределение ролей следующее:

Исаев . . . . . И. В. Самарин.
Наталья Петровна . . . . . Е. Н. Васильева.

Верочка . . . . . Н. С. Васильева.
Анна Сем. Ислаева . . . . . Н. В. Рыкалова.
Лизавета Богдановна . . . . . С. П. Акимова.
Ракитин . . . . . Н. Е. Вильде.
Беляев . . . . . М. А. Решимов.
Большинцов . . . . . П. М. Садовский.
Шпигельский . . . . . С. В. Шумский.

Возобновлена в Малом театре в 1881 г., в бенефис Г. Н. Федотовой (Наталья Петровна). «В Москве не поняли значения роли Верочки, отдав ее сперва воспитаннице Н. Васильевой, а затем в бенефис Федотовой такой заурядной актрисе, как г-жа Ильинская», — писал Б. В. Варнеке [91].

Первое представление комедии в Петербурге состоялось 17 января 1879 г., в бенефис М. Г. Савиной.

Исполнители первого состава:

Ислаев . . . . . Н. Ф. Сазонов и Л. Я. Никольский.
Наталья Петровна . . . . . А. П. Абаринова.
Верочка . . . . . М. Г. Савина.
Анна Сем. Ислаева . . . . Е. А. Сабурова.
Лизавета Богдановна . . . В. В. Стрельская.
Ракитин . . . . . А. С. Полонский, Ф. П. Горев и В. П. Далматов.
Беляев . . . . . М. М. Петипа и Р. Б. Аполлонский.
Большинцов . . . . . К. А. Варламов.
Шпигельский . . . . . И. И. Новиков (А. Г. Трофимов и П. М. Свободин).
Шааф . . . . . Ремизов.
Катя . . . . . Стремлянова и Чернышева.

15 марта на спектакле присутствовал Тургенев. М. Г. Савина исполняла роль Верочки всего 31 раз, роль Наталии Петровны всего 47 раз.

В сезон 1881 — 1882 гг. «Месяц в деревне» прошел три раза.

«Вспоминается то время, когда Верочку играла Савина, — писал впоследствии Ф. Батюшков, — костюм и манеры ее не запомнились; выбегала она в коротком платьице, кажется, с фартучком... Но помню, до сих пор помню это брызжущее весельем и молодостью личико, лучистые глаза, быстрые переходы от непринужденной резвости распалившейся девочки к вынужденной сдержанности, вследствие замечаний тетки; и эти первые проблески зарождающегося чувства в сцене с Беляевым, и опьянение страстью, и постепенное перерождение из девочки в женщину, в один день после испытанных разочарований» [92].

3 декабря 1889 г. в утренний спектакль Савина играла Верочку, как она ошибочно вспоминала, «в последний раз в Петербурге»; оказывается, последнее исполнение ею роли Верочки на Александринской сцене относится к 30-му сентября 1890 г. Вообще же, в последний раз роль Верочки была исполнена Савиной в Варшаве в 1892 г. [93]

С начала 90-х годов Савина играет в «Месяце в деревне» Наталью Петровну — роль, которая становится одним из ее любимых сценических созданий. Выступление ее в этой новой роли было встречено весьма сочувственными отзывами.

«Портрет был нарисован артисткой мягкими потухшими красками, подернут какой-то далекой грустью, облагорожен каким-то дворянским преданием»...

Меньше похвалы заслужили партнеры артистки — Далматов-Ракитин, Селиванова-Верочка.

«Г-н Давыдов в Шпигельском смешон, но едва-ли типичен, Г. Варламов — прославленный Большинцов, да и по заслугам, «хотя под конец он и не удерживается от шаржа». Поставлен «Месяц в деревне» с большим старанием, стилем и музыкальностью» [94].

Третий акт «Месяца в деревне» шел и в юбилейный спектакль М. Г. Савиной.

Возобновлена на Александринской сцене 18 ноября 1903 г., при следующем распределении ролей:

Islaev . . . . . А. И. Каширин и А. Ф. Новинский.
Наталья Петровна . . . . М. Г. Савина.
Верочка . . . . . Л. В. Селиванова и О. А. Панчина.

Ислаева — мать . . . Е. А. Алексеева.
Лизавета Богдановна . К. А. Каратыгина.
Ракитин . . . . . В. П. Далматов.
Беляев . . . . . Н. Н. Ходотов.
Большинцов . . . . . К. А. Варламов и А. П. Петровский.
Шпигельский . . . . В. Н. Давыдов и Д. Х. Пашковский.

«Месяц в деревне» шел в театре Ф. А. Корша в сезон 1893—1894 г. 23 августа — сообщает летописец коршевской сцены; — театр Корша, всегда внимательно следящий за знаменательными годовщинами нашей литературы, устроил спектакль «памяти И. С. Тургенева». Была поставлена комедия «Месяц в деревне», в очень тщательной обстановке 40-х годов и с прекрасным подбором исполнителей: Ислаева играл Яковлев, Верочку — Мондштейн, Анну Сергеевну — Романовская, Ракитина — Людвигов, Беляева — Трубецкой, Большинцова — Вятовский, Шпигельского — Светлов [95].

«Вечер в Сорренто».

Впервые поставлена в Петербурге 19 декабря 1882 г. в зале министерства иностранных дел в пользу Красного Креста, при следующем составе исполнителей:

Надежда Павловна Елецкая . . . . . А. И. Абаринова.
Мария Петровна Елецкая . . . . . М. Г. Савина.
Бельский . . . . . М. М. Петипа.
Аваков . . . . . В. Н. Давыдов.

Слуга-итальянец . . . . . Л. Стринц.
M-r Popelin . . . . . Л. Гитри.

} Артисты французской труппы Михайловского театра.

Певец-импровизатор . . . . . Котоньи.

Певцу аккомпанирует за сценой в подражание гитаре на арфе . . . . . г. Цабель.

На Александринской сцене поставлена впервые 18 января 1885 г., в бенефис М. Г. Савиной, в том же составе, с следующими заменами:

Бельский . . . . . Л. А. Каширин.
Певец-импровизатор . . . . . М. И. Михайлов (артист оперы).

Возобновлена на Александринской сцене 19 января 1899 г., в бенефис М. Г. Савиной, при следующем распределении ролей:

Елецкая . . . . . М. Г. Савина.
Мария Петровна . . . . . М. А. Стравинская.
Бельский . . . . . Ю. М. Юрьев.
Аваков . . . . . Н. Ф. Сазонов.
M-r Popelin . . . . . Ю. В. Корвин-Круковский.
Слуга-итальянец . . . . . Ю. Э. Озаровский.
Певец-импровизатор . . . . . И. В. Тартаков (артист оперы).

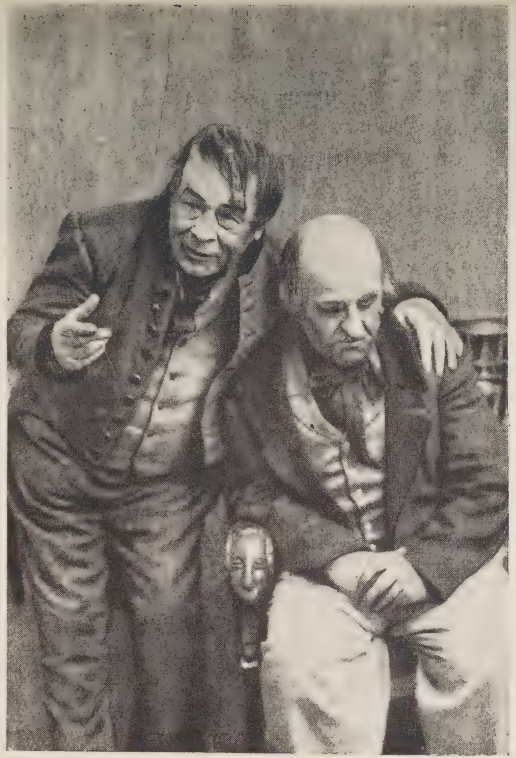
В Москве впервые поставлена 25 ноября 1899 г., в бенефис В. А. Макшеева, при следующем составе:

Елецкая . . . . . Е. К. Лешковская.
Мария Петровна . . . . . Е. М. Садовская.
Бельский . . . . . А. К. Ильинский.
Аваков . . . . . А. А. Федотов.
M-r Popelin . . . . . Г. Н. Грессер.
Слуга-итальянец . . . . . Н. Н. Музиль.

В сезон 1903 г. «Вечер в Сорренто» шел в театре Литературно-Художественного Общества (в составе «Тургеневского спектакля»).

«Италия здесь была на заднем плане, очень хорошо нарисованная, с панорамой дымящегося Везувия и с пением неаполитанских песен за кулисами. На самой же сцене были самые русские люди или, вернее сказать, самые русские актеры: г-жа Холмская, Музиль-Бороздина и г.г. Яковлев и Агарев... Пьесу играли в старинных костюмах».

В сезон 1885 — 1886 г. «Вечер в Сорренто» был поставлен с большим успехом в театре Корша. Зрители оценили оригинальную декорацию художника Янова, изображавшую ночной вид на Неаполитанский залив, и превосходную игру Кисилевского (Аваков), Рощина-Инсарова (Бельский), Глама-Мещерской (Елецкая) и Рыбчинской (Мария Петровна) [96].



М. Х. Т. Кузовкин — А. Р. Артём
Иванов — П. А. Павлов

Кузовкин — Васильев 2-ой
(Александринский театр 1862 г.).

Постановки Тургенева заграницей.

Особенный успех Тургенев-драматург имел в Италии, преимущественно, как автор «Нахлебника». «Pane d'altrui» («Чужой хлеб»), начиная с покойного Эрнесто Росси, не выходит из репертуара лучших итальянских актеров. Новелли, Заккони, Густав Сальвини неизменно играют Кузовкина.

«Как-то беседуя в Венеции с Новелли, — сообщает один из наших театральных критиков — я расспрашивал его о любимых ролях в русском репертуаре. И первой он назвал мне роль Кузовкина. Арриго Бойто, столько же композитор, сколько писатель, поэт и тонкий критик литературных произведений, называет «Нахлебника»—шедевром драматического искусства, Тургенева — великим драматургом» [97].

Во Франции «Нахлебник» был поставлен впервые в 1890 г. на на сцене «Théâtre Antoine». Пьеса была поставлена целиком («Le pain d'autrui» в переводе Ephraim et Willy Schutz), причем «весь фокус режиссерского творчества был сосредоточен на втором действии, имевшем успех по преимуществу» [98].

В Германии тургеневский репертуар был признан особенно широко. Как сообщал в 1918 г. переводчик и критик Евгений Цабель: — «первой пьесой Тургенева, сыгранной на немецкой сцене, был «Месяц в деревне», поставленный в венском Бургтеатре в переводе Цабеля под заглавием «Nathalie». Директором Бургтеатра тогда состоял Адольф Вильбрант, сразу оценивший все литературные достоинства пьесы и постаравшийся создать для нее исключительно блестящий ансамбль. В исполнении «Месяца в деревне» участвовали все первые звезды Бургтеатра во главе с знаменитой Шарлоттой Вольтер, игравшей роль Натальи Петровны. Верочку играла очаровательная Стелла Хохенфельс, мужские же персонажи находились в таких надежных руках, как Зонненталь, Габилон, Гартман и Баумейстер. Несмотря на чисто концертный состав и мастерское исполнение, тургеневская драма в Бургтеатре не имела полного успеха и лишь часть Венской публики горячо ее принимала. Среди этой группы на спектакле выделялся известный дирижер Ганс Бюлов, бешено аплодировавший после каждого акта и восторженно отзывавшийся о тургеневском детище в частном

письме, которое потом было напечатано в посмертном издании переписки темпераментного капельмейстера».

«Нахлебник», тоже в переводе и обработке Цабеля, дождался первого представления в Берлине, прошел здесь с значительным успехом под названием «Gnadenbrot» и довольно долго продержался в репертуаре.

Однако, наиболее продолжительный и неоспоримый успех среди сыгранных в Германии тургеневских пьес выпал на долю одноактной «Провинциалки», занявшей определенное место в репертуаре многих немецких театров. Целый ряд знаменитых немецких актрис, как Паулина Ульрих, Франциска Эльменрейх, Хедвиг Нйман и многие другие, особенно охотно выступали в заглавной роли этой веселой шутки, которую они очень часто включали в свой гастрольный репертуар» [99].

В 100-летнюю годовщину Тургенева в Кенигсберге в местном театре был устроен торжественный спектакль, целиком посвященный тургеневским пьесам. Инициатором спектакля был тот же Евгений Цабель, поместивший в приложении к «Кенигсбергер Альгемейне Цейтунг» статью о судьбах драматических произведений Тургенева в Германии.

Наконец, в ноябре 1921 г. в Мюнхенском Камерном театре (Kammerspiele) был впервые поставлен «Нахлебник» в переводе Цабеля. Как сообщало Московское «Театральное Обозрение», «пьеса прошла с громадным успехом», и мюнхенская критика дала восторженные отзывы о сценическом творчестве автора «Отцов и детей» [100].

Так Тургенев-драматург, воспитанный западным репертуаром, возвращает свой долг европейской сцене, приобщая ее к крупным художественным произведениям русского театра *.

* Многочисленные сценические переделки тургеневских повестей и романов не относятся к нашей теме. Отметим лишь одну подобную постановку, в виду присутствия на ее премьере самого Тургенева. В первый же сезон драматического театра Ф. А. Корша в Москве, — как сообщает историк этой труппы — „была поставлена также, правда, без всякого успеха, переделка известного рассказа И. С. Тургенева „Степной король Лир“, о которой следует упомянуть лишь потому, что на первом ее спектакле присутствовал в театре сам знаменитый романист, отнесшийся, по своей обычной снисходительности, к переделке весьма сочувственно“. Д. Я. „Краткий очерк 25-летней деятельности театра Ф. А. Корша“. М., 1907.

ФИКСАЦИЯ ТУРГЕНЕВСКОГО СПЕКТАКЛЯ «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ.

Новейшая наука о театре с энергией выдвигает требование всестороннего, точного и подробнейшего изучения отдельных спектаклей, как незыблемо прочной основы для будущей научной истории театра. Последние течения германского театроведения, с которыми познакомил русскую публику А. А. Гвоздев [101], ставят своим главным заданием полную реконструкцию отдельного представления в его основных частях — сцене, актерах и зрителях. Необходимо с максимальной конкретностью реставрировать и воочию представить современному читателю все элементы определенного старинного зрелища — от его декораций, костюмов и бутафории до интонаций, поз и жестов отдельных актеров, отчетливо выражающих известный стиль игры.

Основоположным трудом в области этой новой историко-театральной методологии является обширная монография немецкого ученого Макса Германа — «Исследования по истории немецкого Средневековья и Возрождения» [102], появившаяся в 1914 году и создавшая целую школу. Автор ее посвятил свое обширнейшее исследование реконструкции одного церковного представления XVI столетия — «Трагедии о роговом Зигфриде» Ганса Закса, в исполнении нюренбергских мейстерзингеров. Потребовалось микроскопически-детальное изучение средневековой церковной архитектуры, внутреннего устройства храма, книжных иллюстраций эпохи, рукописных миниатюр, декорационной живописи и даже старинных ковров, чтобы восстановить с наибольшей наглядностью забытый спектакль, отделенный от нас почти четырьмя столетиями.

Если такое задание новейшей историко-театральной методологии может быть полностью применено и к сценической истории тургеневских комедий, совершенно очевидно, что самый метод изучения этого материала должен испытать здесь некоторые изменения. Вопросы историко-архитектурного порядка здесь почти совершенно отпадают, способы же реконструкции получают серьезнейшее подспорье в сохраняющихся макетах постановки, в многочисленных фотогра-

фиях, журнальных и газетных рецензиях, режиссерских экземплярах пьесы и проч. Пользуясь этим материалом, мы попытались описательно зафиксировать один из крупнейших моментов в истории тургеневских постановок — именно «Месяц в деревне» на сцене Московского Художественного Театра.

Замысел спектакля.

«Месяц в деревне» в Художественном театре был поставлен впервые в среду 9-го декабря 1909 года. Режиссировали спектакль К. С. Станиславский и И. М. Москвин.

Какова была идея, положенная руководителями театра в основу этой постановки?

За неделю до премьеры «Месяца в деревне» артист Художественного театра Ракитин прочел в Литературно-Художественном Кружке реферат о тургеневской комедии под заглавием «Под стеклами оранжереи». Пресса приняла этот доклад, как неофициальное программное выступление руководителей театра и теоретическое обоснование предстоявшей постановки *.

Основные положения докладчика сводились к следующему:

«Под стеклами оранжереи, тепличной жизнью жили герои умирающего барства. Умирающие, уже умершие, но бессмертные, как типы своего поэта.

Тургеневское барство — это красивое последнее расцветание целой культуры, темные корни которой — жестокость, грубость и дикая страсть — давно уже истощили свои соки.

Жизнь умственного эпикурейства, безвольного в действительной жизни — вся в одних ощущениях рафинированных нервов.

Нет надобности в суровой борьбе за существование и есть полная возможность отдаться культу тонких душевных переживаний.

---

* „Не может быть никакого сомнения в том — отмечала одна из газет, — что сколько бы личного ни вложил молодой артист-лектор в свой реферат „Под стеклами оранжереи", но в реферате, посвященном этой пьесе, несомненно должна была отразиться вся подспудная идейная работа культурнейшего из театров" [103].

И впереди всех интересов выдвигается один всепоглощающий интерес — «наука страсти нежной», любовь.

Любовь поэтическая, не близкая к земным страстям, далекая от мрачных мук страсти первобытных натур...

Но уже в оранжерею, где взросли эти тепличные цветы барской поэзии, сквозь открытые окна ворвался ветер-плебей, принесший с собою из шумящей новой жизни семена новых идей, иного строя понятий...

Совместно звучащими струнами связан Тургенев с своим преемником Чеховым — и в чеховских пьесах перемешиваются тургеневские настроения» [104].

Таким образом, в основу постановки была положена идея утонченности, умственной изысканности, культурной рафинированности русского дворянского слоя середины столетия. Эстетизм в жизни, некоторая пресыщенная вялость ощущений, культ изящества в правах, быте и чувствах, — все это должно было дать здесь основной тон всей постановке. Этому закону были подчинены все основные элементы mise en scène'ы — декорации, мебель, костюмы и прежде всего, конечно, весь стиль актерского исполнения.

Многое в этом спектакле представляло для театра совершенно новый опыт. «Когда Художественный театр впервые ставил Тургенева — отмечала впоследствии Л. Я. Гуревич — подчеркнуто-реалистическая полоса его деятельности сменилась новой полосою. Теперь театр стремился прежде всего к углублению актерской игры, к развитию в артистах максимальной способности к тем внутренним переживаниям на сцене, которые, поражая зрителя сами по себе и помимо каких-либо вспомогательных обстановочных средств, создают в нем полноту сценической иллюзии» [105]...

Новый метод постановки отмечался и в рецензиях: «Никакого нагромождения деталей в течение всего спектакля, наоборот: «ветер ворвался в окно», а занавески не колышатся»; «дождь идет, а шума его не слышно» [106]...

Показать быт «дворянского гнезда» так, как он пережит Тургеневым, — такова была основная задача театра. Этим определялся характер всех основных элементов спектакля.

Декорации и костюмы.

В чисто-декоративном отношении спектакль этот представлял исключительный интерес; художник М. В. Добужинский, тонкий знаток художественного быта старинной России, с замечательным вкусом и знанием эпохи восстановил эстетически-пленительную обстановку тургеневской усадьбы.

«Обстановка, в которой шла пьеса, — отмечал один из первых рецензентов — должна быть признана одним из самых совершенных художественных достижений театра за все время его существования. Художник М. В. Добужинский создал несколько бесподобных по красоте комнат, и в раскрытом окне, в полуотворенной двери дал видеть зрителю всю нежную прелесть тургеневской деревни» [107].

Опять, как раньше в «Горе от ума» и в «Ревизоре», — отмечал корреспондент петербургской газеты — мастерская, богатая стилем, до последней детали выдержанная реставрация старого быта. На этот раз — еще более художественная, тонкая и очаровательная» [108].

Первое действие (и пятое). Круглая голубая гостиная в доме Ислаевых; зеркально-навощеный паркет с розеткой в центре; мягкая полосатая мебель корельской березы; бронзовая люстра, четыре бра над белыми колоннами-постаментами. «На круглых стенах висят большие плоские картины, не заполняя собой углублений; роскошная мебель корельской березы, нарочито расставленная, придает всему сразу холодный, официальный вид. В окно виден озаренный солнцем парк, дающий удивительную иллюзию; это настоящий, живой парк, но скорее где-нибудь заграницей или в окрестностях Петербурга, а не в деревенской глуши» [109]. Из деталей обстановки обращали на себя внимание экраны, большие картины в романтическом стиле, нечто вроде брюлловской школы, печи с нишами, в которых приютились урны.

Действие второе. Сад в имении Ислаевых. В центре — изогнутые стволы двух сросшихся старых деревьев над прудом. Вдали пейзаж уходящего сада, сливающийся с нивами, оживленный пятном церковной колокольни и колоннами белого павильона.

«Полон тихой поэзии старый парк, сбегающий к пруду; за прудом по горе — белая церковка под синим куполом с золоченым шпилем, зеленеющие хлеба; на дальнем горизонте — крылья мельниц. В легких облачных клубах небо. Все передано с большой теплотою, настроением и живописной красотою» [110].

В некоторых отзывах отмечалась колоритная игра солнечных пятен на старых корявых стволах. Критически настроенные рецензенты усматривали в декорации некоторую искусственность: «парк второго действия — по их мнению — напоминает собою Царское или Павловск; только полосы пашни ближе к горизонту дают верную нотку» [111].

Действие третье. Декорация третьего действия изображает «зеленый кабинетик с овальными зеркалами, фарфором, букетами васильков, полный кокетливого изящества и затейливой прелести во всей обстановке»... [112]

«Когда на генеральной репетиции занавес открыл угловую комнату третьего акта, — зал дрожал от рукоплесканий. А проще, скромнее этой комнаты ничего не придумаешь. Зеленые с серебром обои, два зеркала в овальных черных рамах, диван во всю сцену с знакомыми линялыми вышивками «крестиком», букетами, два кресла — вот почти все...»

Действие четвертое. Большие пустые сени с облупленными кирпичными колоннами, построенные по какому-то иностранному образцу, по определению Шпигельского, в венецианском стиле. Обнаженный досчатый потолок, обсыпавшиеся стены, высоко расположенные круглые окна — типа oeuil de boeuf, сложная архитектура главного входа с колоннами, стрельчатыми и круглыми арками, разноцветными стеклами в узких полуовальных и круглых просветах. В одном углу всевозможные садовые принадлежности, каменная урна и проч. В другом — зеленая садовая скамья.

В статье «Добужинский в Художественном театре» И. П. Муратов дал следующую оценку декоративной стороне спектакля: «Комнаты первого и третьего действий удались художнику лучше всего. Сизые стены гостиной чудесно найдены — чудесная мысль. Они превосходно выделяют нежность окна с тюлем и деревенскими далями. За окном все омыто недавно отшумевшими летними до-

ждями; тихий воздух, счастливая зелень и синеющая сень парка. Комнату бесконечно украшают милые картины на стенах, отличные печи и мебель, хотя ее обивка менее строга и даже чуть дисгармонична.

Диваны роскошны в зеленом будуаре третьего акта. Нельзя без волнения смотреть на эти крупные букеты на черном фоне и на круглые зеркала в изысканно простых рамах. Красные драпировки могли бы быть вешены иначе, хотелось бы от них более живой и «жилой» формы. Декорация второго действия, по смыслу пьесы, обречена быть слишком наглядной театральной декорацией. Художник сделал все, что мог, с передним планом, но, пожалуй, здесь как раз и не нужно было такой серьезной и точной работы, таких явных усилий. Зато на фоне он легко и красиво написал светлый пейзаж.

«Венеция» четвертого действия задумана очень тонко. М. В. Добужинский верно понял очарование таких помещений — былых театров, былых оранжерей, — которые до сих пор встречаются в наших старинных поместьях. Но он не расчитал того, что главная красота их в игре света и тени, которую нельзя показать на театре»... [113]

С декорациями органически связаны костюмы действующих лиц, воспроизводящие и несколько стилизующие моды сороковых годов. Критика отмечала, что не часто приходится наслаждаться такими тонко прочувствованными костюмами, какие с верной и чуткой грацией носят в этой пьесе исполнители.

«Фигуры обитателей дворянского гнезда, изящные и охорашивающиеся, точно вышли из рам картин Борисова-Мусатова и этюдов Сомова» [114].

«Самая бедная из декораций, сад, вдруг становится страшно привлекательной от желтого платья Кати и от красного с черными горошинами платьица Верочки. Все ее другие платья — розовое, белое с синим и клетчатое — тоже очаровательны» [115]. «Изумительное пальто» Ракитина было особо отмечено в рецензиях. Некоторые костюмы не были лишены юмористической трактовки. Так, «чудаковатое впечатление производит какой-нибудь Большинцов в преуморительном фраке темно-коричневого цвета и в цилиндре на конус» [116].

Тщательное изучение мод 40-х годов и легкая стилизация русских помещичьих костюмов того времени создавали, в общем, художественно-историческую картину большой законченности и экспрессивности.

Актеры.

«Месяц в деревне» шел впервые в следующем составе исполнителей:

Ислаев	Н. О. Массалитинов.
Наталья Петровна	О. Л. Книппер.
Верочка	Л. М. Коренева.
Анна Семеновна	М. А. Самарова.
Лизавета Богдановна	Е. П. Муратова.
Шааф	Н. Н. Званцев.
Ракитин	К. С. Станиславский.
Беляев	Р. В. Болеславский.
Большинцов	И. М. Уралов.
Шпигельский	В. Ф. Грибунин.
Матвей	И. В. Лазарев.
Катя	Л. И. Дмитревская.

При последующих возобновлениях происходили некоторые замены. Анну Семеновну исполняла Е. М. Раевская, Ракитина — В. И. Качалов, Шаафа — В. В. Тезавровский, Беляева — Н. А. Подгорный, Большинцова — В. В. Лужский, Шпигельского — И. М. Москвин.

Характер и стиль игры отдельных исполнителей достаточно полно выявляются из современных критических отзывов о спектакле.

Ракитин.

В исполнении Станиславского образ Ракитина получил оригинальную трактовку спокойного, почти бесстрастного дэндизма сороковых годов. «У него получился живой и интересный образ большого барина со всеми достоинствами и недостатками этого типа былого времени».

«Г. Станиславский необыкновенно тонко играет Ракитина — очень деликатно, изысканно, в осьмушках тона» [117].

«В этом Ракитине есть что-то от молодого Тургенева и что-то от Альфреда Мюссе, без всякого однако стремления к грубому портретному сходству. Может быть это не столько сходство внешних черт, сколько внутренней сущности. В нем все дышет изяществом... Есть и настоящий дэндизм. Господин читает вслух молодой даме. У Тургенева только несколько слов: „Monte Christo se redressa haletant“... Но господин читает из Монтекристо гораздо больше и эта непринужденная, чисто французская речь так гармонирует со всей картиной старого русского барства» [118].

«Сдержанные, чтобы не сказать застывшие манеры, почти полное отсутствие реакции на внешние впечатления, легкое изменение в лице при получении самых тяжелых ударов. Такова внешность... Для зрителя внешность Ракитина — его чрезмерная сдержанность, его скучноватая монотонность — сливаются с обстановкой и внутренней жизнью былого помещичьего богатого «Затишья». Где голос не возвышается выше средней силы, где деревенская простота не исключает необходимости строгих туалетов, перчаток, модных зонтиков, где все чинно, размеренно, давно установлено, там и душа принимает несколько накрахмаленный, мало подвижный оттенок слишком строгой дисциплины» [119].

«Г. Станиславский играет Ракитина даже почти без жестов, на очень немногих матовых нотах. Это так идет к Ракитину, эстету, изысканному во всем, в чувстве и слове, красиво-усталому и снисходительно-пренебрежительному к жизни. Может быть это немножко и гримаса, как и весь российский барский чайльдгарольдизм. Но понемногу гримаса срослась с лицом. И все-таки вся внешняя сдержанность, вся скупость на интонацию и жест не скрыли жизни чувств Ракитина. Они говорили через глаза. Если они не захватывали, то потому, что и не должны захватить. Они и у Ракитина сверху. Они больше всего — предмет для самолюбования, объект его тонких размышлений. И если была суховатость, то не в игре г. Станиславского, а в самом Ракитине» [120].

«Станиславский очень хорош в роли Ракитина, но, может быть, тип не полностью передан: замечательная выдержка, сквозит душев-

ность, изящны позы и превосходны тонкие полутоны в фразах»... Но артист чрезмерно сдержан: «Не только просто, но как-то умышленно сухо, с подавленным проявлением малейшей чувствительности произносит Станиславский известные признания Ракитина своему неожиданному сопернику Беляеву: «Погодите, — говорит он — может быть еще узнаете, как эти нежные ручки умеют пытать, с какой ласковой заботливостью они по частичкам раздирают сердце»... и проч. Эта лирика, красиво выраженная, свидетельствует, быть может, о глубокой горечи разочарованного романтика, — но надо было нам показать и самого романтика, умеющего так красиво выражаться, быть может даже, и несколько любоваться собственным несчастием. Дав исторически-верный силуэт русского барина 40-х годов, Станиславский затушевал психику романтика того времени, любящего и поговорить, и слегка покрасоваться своим положением, и наделил его той сдержанностью, доходящей до скупости в проявлении внутренней жизни, сдержанностью, которая была присуща чеховским персонажам. Получился Тургенев, как бы исправленный Чеховым» [121].

В общем, критика приходила к почти единодушному заключению, что Ракитин в изображении Станиславского составлял один из важнейших художественных элементов всего спектакля.

Наталья Петровна.

Исполнение роли Натальи Петровны г-жей Книппер вызвало разнообразные отзывы. Некоторые рецензенты находили, что эта исполнительница более всех прониклась Тургеневым и его элегическим стилем.

«Может быть это слишком просто — писал П. Ярцев — то, как она играет Наталью Петровну, — может быть в этом больше крови, нежели нужно, недостаточно изощренной мечтательной чувственности, и несомненно, что исполнению не хватает юмора. Но его средства благородны и оно прекрасно. Оно прекрасно и там, где недостаточно выразительно, потому что везде оно чисто, просто и светло» [122].

МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ

Московский Художественный Театр

3 действие

«Не «тургеневскую женщину» изобразила и должна была изобразить г-жа Книппер. То, что она представила в первом и отчасти во втором акте, было художественным дополнением к общему впечатлению данной красивой старины. Дальше, когда страсть уже сильнее овладевает Натальей Петровной, мы видели хорошее изображение мятущейся потерявшей самообладание женщины, но женщины с внутренним содержанием, переступающим пределы той атмосферы, с которой должна бы сливаться героиня. Оттенок мягкости и даже дряблости, неизбежный для жительницы «Затишья», уступил место озлобленности, не как минутной вспышке, а как основной черте характера. И это уже переносило действие далеко от того роскошного парка, той мирной гостиной, где воспитывались расплывчатые мягкие, поддерживаемые лишь внешней накрахмаленностью характеры» [123].

Но наряду с такими оценками раздавались и критические замечания.

«Трудно с точностью сказать — почему — писал Н. Е. Эфрос, — но Наталья Петровна осталась чужою г-же Книппер. Может быть, она не сумела сочетать стиль с искренностью переживаний, таких красивых, таких тонких, сложных и трогательных». Тревога Натальи Петровны, ужас перед неизбежным, ревность и радость — «все это есть, конечно, в игре г-жи Книппер. Скорее в замысле ее, в плане исполнения. Но за этим холодно наблюдаешь, этим не волнуешься, не трогаешься, не очаровываешься. Потому что артистка не дала этому ни трепета жизни, ни обаятельности... Лишь раз, в первом объяснении с Верочкой, «артистка трогала» своим горем, своим метанием» [124].

Аналогичный отзыв дал и Ф. Батюшков в «Современном Мире»:

«Г-жа Книппер... не столько раскрывает нам душевную драму, переживаемую Натальей Петровной, как заботится о выдержанности внешнего облика «дамы 40-х годов». Это, конечно, жаль. На протяжении пяти действий исключительная стильность утомляет внимание; живая душа как бы затерялась в складках платьев, — одно эффектнее другого, это правда, — и только в редкие моменты прорывается искренное чувство, несмотря на всю скованность игры и дикции» [125].

Верочка.

«Самое цельное и самое сильное впечатление оставила Верочка в создании г-жи Кореневой — писал рецензент «Голоса Москвы». — Г-жа Коренева решительно ничего не делает, чтобы создать внешнюю красоту в облике девушки. Она почти дурнушка по внешности. И тем не менее, она всецело приковывает к себе и внимание и симпатии зрителей; она берет это все высоко художественной передачей тонких движений души юной девушки, неотразимо прекрасной в первых проблесках еще бессознательной любви и в первых мучениях разбитого сердца. Нервное лицо артистки с такою выразительностью и такою правдою отражает каждое тонкое движение души, что зритель не может не заразиться ими и не переживать их вместе с исполнительницею. Ни одного неверного движения, ни одного фальшивого слова, ни одного театрального повышения голоса. Более цельного, более правдивого и более выразительного воплощения живого образа девушки нельзя себе представить. Объяснение с Натальей Петровной в третьем действии Верочка-Коренева ведет так, что с затаенным дыханием любуешься каждой деталью ее чудесной мимики и ни на мгновенье не можешь оторвать глаз от ее лица и ее фигуры» [126].

«У Верочки, г-жи Кореневой, овальное лицо, светлый голос, большие, покойно-блестящие глаза, тяжеловатые движения, ясная улыбка: она во всем старинная девушка и так это все просто достигается, что кажется чудесным. Есть у нее и драматизм — свой, неподдельный — и много непосредственности: она порою так играет, будто грезит и будто недоумевает, почему выходит так, как это выходит» [127].

Некоторые критики находили, впрочем, и недочеты во внешней манере и в некоторых драматических сценах.

«Ее немножко портили прическа и костюм — отмечал корреспондент «Речи»: — не всякой идет та мода, а для Верочки выбрали наиболее причудливую ее форму. Но все искупала красота чувств, почти детская ясность интонаций, молодая простота движений, горячий трепет проснувшейся любви. И когда Ислаева впервые называет

ей ее чувство, а Верочка застенчиво с испугом и радостью опускает ей на грудь свою зардевшуюся головку, — это была очаровательная минута спектакля, минута чистой красоты и захватывающей трогательности. Но Верочка вырастает в любящую, оскорбленную в своей святыне девушку. Г-жа Коренева не умеет поспеть за этим ростом (в сцене объяснения с Натальей Петровной). Она стала условной, театральной, не умеющей искусством заменить недостающий подъем, пафос горя. Верочка вернулась к тихой тоске, к страдальческой покорности, — и опять г-жа Коренева вернула себе всю искренность, всю трогательность. И то, как она передавала благодетельнице-сопернице записку Беляева, было почти так же хорошо, как когда она стыдливо приникла к ней, в первом объяснении, головкой» [128].

«Верочка в первых актах недостаточно красива — отмечал рецензент «Обозрения Театров». — Но подправив грим, г-жа Коренева в последних картинах дает красивый и верный образ просветленной страданием, возмужавшей от любви девушки» [129].

Но доминанта отзывов несомненно признает г-жу Кореневу, по простоте исполнения и обаянию молодости, центром всего спектакля.

Беляев.

«Вторым после Верочки лицом, притягивающим к себе властно внимание зрителей, явился студент Беляев в исполнении молодого начинающего артиста г. Болеславского... Прежде к роли Беляева подходили с намерением создать типичного студента, считая, что это и есть главная задача. На сцене Художественного театра в роли Беляева студент был исчерпан внешностью — мундиром, фуражкою и длинными волосами; все внимание было отдано передаче внутренних переживаний юноши, независимо от того, студент он или не студент. Получился живой пленительный образ юноши, чарующий своею чистотою и свежестью» [130].

«Вся тайна исполнения г. Болеславского в том, что на нем нет актерства, что в нем скрыто мастерство, и что оно такое юное и чистое» [131].

«(Болеславский) в Беляеве был безупречно прост. Полное отсутствие чего-либо театрального. Кусок молодой кипучей жизни... А когда пришла пора сильным чувствам, как просто и как полно чувствовал Беляев г. Болеславского, как был он ошеломлен нежданным приходом любви к нему и в нем, как взволнованно держал он в своих больших, со следами клея для змея, руках гантированные руки красавицы. И клокотала разбуженная страсть и наливала слезами испуганные глаза юноши, перехватывала молодой голос» [132].

Большинцов.

«Чудесную фигуру, полную здорового заразительного комизма, дает г. Уралов в роли Большинцова» [133]. По мнению некоторых рецензентов, это был один из удачнейших персонажей всей пьесы: «Ярче других был г. Уралов в небольшой рольке Большинцова. По определению Ракитина, это — «глупый, толстый, тяжелый человек, а, впрочем, ничего дурного о нем сказать нельзя». Именно это и дал г. Уралов: у него и вылился захолустный, туповатый тяжеловоз, ворочающий своими мыслями, словно пудовыми камнями, в голове». «Г. Уралов дает сочную, скорее гоголевскую каррикатуру» [134].

Шпигельский.

Хвалебные отзывы вызвал и Грибунин в роли Шпигельского. Противоположный миру старой дворянской оторванности, мир низменной практичности вносится доктором Шпигельским, «очень ярко изображенным г. Грибуниным» [135].

Так, в отзывах театральной критики с достаточной полнотой обрисовываются облики отдельных исполнителей, различные моменты их игры, общий характер и сущность сценического стиля каждой роли. В многочисленных рецензиях запечатлены с большой отчетливостью тургеневские персонажи в пластических трактовках актеров.

Зрители.

Театральная критика единодушно отмечала, что публика Художественного театра вела себя на постановке «Месяца в деревне» совершенно необычно. Аплодисменты и дружный смех зрительного зала нарушали строго установившиеся традиции: «...пришлось наблюдать необычную картину. Когда упал занавес после первого акта, раздались аплодисменты. Это были редкие по единодушию аплодисменты. Аплодировал весь театр».

То же самое повторялось после каждого акта, с тою только разницей, что с каждым действием аплодисменты были все сильнее и сильнее.

И уже совсем необычное для дисциплинированной публики Художественного театра произошло при начале 3-го акта. Раздвинувшийся занавес открыл перед глазами зрителей такую декорацию, которая привела в восхищение зрительный зал; раздались бурные аплодисменты. И звучали так настойчиво, что артистам пришлось прервать действие и долго ждать, пока они смолкнут». — Это явление поразило всех писавших о премьере «Месяца в деревне»: «В театре, в котором отучились рукоплескать и актерам, — аплодировали декорации» [136].

Но публика аплодировала и актерам среди действия.

«В четвертом действии, когда Верочка-Коренева, отчитав Наталью Петровну, уходит со сцены, раздались громовые аплодисменты всего театра среди действия — совсем небывалое явление в стенах Художественного театра: с основания театра ревниво охранялся порядок, которым запрещались аплодисменты среди действия» [137].

Такими же необычными для публики Художественного театра оказались и единодушные проявления веселого настроения зрителей в некоторых сценах: объяснение Шпигельского с Лизаветой Богдановной в 4 действии «заставили весело смеяться весь зрительный зал». Появление Уралова на сцене (в роли Большинцова) «сразу вызывает смех. И смех звучит затем все время, пока Большинцов-Уралов находится на сцене» [138].

Общие оценки.

Большинство отзывов давало спектаклю высокую оценку и определяло его, как значительное достижение театра.

«Месяц в деревне» поставлен и сыгран очень светло — с простой верой в ту старую жизнь, которая в нем написана: без всякого излома, без всякой иронии. И без всякой театральности.

«Светлое — это основное впечатление от этого спектакля. Художественный театр принял всех этих людей и жизнь — ту, которая написана в «Месяце в деревне», — с такою простотой, как бы она была вчерашней жизнью... Только то, что в этом театре всегда было много подлинного художества в отборе средств для сценических изображений, могло сделать, что он так подошел к Тургеневу на сцене. Он искал его манеру, его акварельность. И, найдя, он увидел жизнь и тех людей такими, какими их видел Тургенев, и повторил их. И вышло, что они проще, легче и светлее, нежели те, какими их представляют на сценах» [139].

Но, наряду с такими оценками, раздавались и критические замечания.

«Были отдельные моменты, иногда очень важные, которые переданы без нужной силы и оставили впечатление слабее, чем допускает тургеневская пьеса. Тургенев сам признавал, что он — не драматург. Однако, обыкновенно расплывающаяся драма в некоторых точках сгущается. И хотя бы две сцены Натальи Петровны в 4-м акте, с Верочкой и Беляевым, могут властно захватывать, ударять по душе, разволновать. Этого не было в спектакле Художественного театра или было в значительно меньшей, чем возможно, чем хотелось бы, мере» [140].

Некоторые критики отмечали чрезмерную «музейность», «археологичность» постановки. «Мы видели портреты, картины, группы, мебель, костюмы, но не видели одного: людей 40-х годов».

«Спектакль показался мне живописным,— отмечал другой критик — красивым внешней красотой, каким-то холодным, бездушным, совсем, совсем чужим... Происходящее на сцене совсем не волнует, не захватывает, не побеждает любопытствующей отчужденности зри-

телей. В постановке нет глубины, все на поверхности, тщательно вырисовано, обведено твердой линией. Где-то вдали лениво, словно нехотя, катит свои волны небогатая, отчетливая, без вершин и пропастей жизнь, и временами начинаешь сомневаться: да полно, жизнь ли?.. Театр подошел к художнику только снаружи... поэтому, как ни старательно воспроизведена на сцене о б о л о ч к а жизни, — движения, костюмы, мебель — она не вводит зрителей в интимный мир Тургеневской усадьбы» [141].

Но доминанта мнений была выражена в следующей краткой формуле:

«Тургеневское «стихотворение в драме» поставлено в прозрачных, нежных, хрупких тонах. В смысле строгости стиля и простоты это, может быть, — одна из лучших постановок Художественного театра» [142].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Lettres inédites à madame Viardot. „Revue Bleue", 1906, XVIII, 551.

2. С. К. Боянус. Задача и техника театрального дела в эпоху Шекспира. «Бюрюч Петроградских Государственных театров», II (1920 — 1921), 123 — 124.

3. Сочинения Аполлона Григорьева, изд. Н. Н. Страхова, Спб. 1876, I, 352.

4. Письмо Тургенева А. В. Никитенко от 26 марта 1837 г. «Русск. Стар.» 1896, XII, 588.

5. Там же.

6. Schlegel. Cours de littérature dramatique, XIII leçon.

7. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, стран. 34 (2-ая пагинация).

7-а. Новейший исследователь романтического театра во Франции А. Ле-Бретон изучает рядом с драмами Гюго и Виньи пьесы Дюма-отца. André Le Breton. „Le théâtre romantique", P., 1923, 16—55.

8. «Стено», действ. III, явл. 1. «Русские Пропилеи», III, 30—31.

9. М. Гершензон. «Мечта и мысль Тургенева», М. 1919, стран. 12.

10. П. Н. Столпянский. Пьесы испанского театра на петербургской сцене николаевской эпохи. Историческая справка. Ежегодник Имп. Театров», 1912, I, 47 — 54.

11. Prosper Merimée. „Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole", P. 1825 (второе издание — II., 1842).

12. „Lettres à Madame Viardot", стран. 24, 29 сл.

13. Brunetière. Les époques du théâtre français, 353 — 354.

14. Théophile Gautier. „Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans". P., 1859, 2-e série.

15. Ю. Беляев. Русские водевилисты. «Театр и искусство», 1898, № 31 и сл.

16. «Отечеств. Записки», 1849, т. 67, отд. VIII, стран. 169. Заметки о Московском театре, письмо 4-е.

17. Там же, т. 66, отд. VIII, стран. 135.

18. Б. В. Варнеке. Тургенев — драматург. «Венок Тургеневу». Од., 1919, стран. 5.

19. Владимир Лукин. «Мот, любовью исправленный», ком. в 5 действ. (1765 г.).

20. «Завтрак у предводителя». Запрещенный цензурою текст, сохранившийся в корректурных листах и найденный в 1917 г. в главном управлении по делам печати. См. «Литературный Музеум» под ред. А. С. Николаева и Ю. Г. Оксмана. Петербург.

21. См. Ю. Г. Оксман. И. С. Тургенев, исследования и материалы, вып. I. Од., 1921, стран. 90 — 92.

22. «Вешние воды», глава VII. О Карле Мальце см. некоторые сведения у G. Witkowsky. „Das deutsche Drama des XIX Jahrhunderts", B. 1913, s. 26.

23. „Au lecteur de deux pièces, qui suivent". Oeuvres de Alfred de Musset P., Fasquelle, 1883, p. 45.

24. Там же, 144.

25. Eugène Lintilhac. Histoire générale du théâtre en France, vol. V. La comédie: De la Revolution au second Empire. P., 1910.

26. Модест Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, II, 197 — 199; 568.

27. Léon Seché, Alfred de Musset, II, Les femmes, P., 1907, 172 — 173.

28. А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855. Часть I, стран. 61 — 62.

29. Там же, 108.

30. Théophile Gautier., Op. cit.

31. Musset, op. cit, 184.

32. Вольф, op. cit.

33. А. Кугель, Театральные заметки. Театр и искусство. 1903, № 37, стран. 679.

34. Соч. Аполлона Григорьева, 352.

35. Тургенев, Соч. изд. Маркса, X, 293.

36. Там же, 309.

37. „Lettres à madame Viardot", 24.

38. Hyppolite Hostein, „Historiettes et souvenirs".

39. „Revue des Deux Mondes", 1848, II, 1813 сл.

40. Théophile Gautier, op. cit.

41. Н. Н. Фатов, Рукопись «Студента» Тургенева. «Культура театра», 1922, I — II.

42. Théâtre de Balzac. P., 1853, 335—460.

43. Revue des Deux Mondes, 1848, II, 814.

44. Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре («С.-Петерб. Ведом.» 1869, апрель) «Русские Пропилеи» III, 184.

45. Письмо Тургенева П. В. Анненкову от 19 октября 1867 г. «Русск. Обозрение», 1894, I, 25.

46. Оба эти документа опубликованы М. О. Гершензоном в «Русских Пропилеях», III, 176 — 185, 281 — 294. По имеющимся сведениям тексты тургеневских опереток, хранившиеся до последнего времени с другими бумагами писателя в семействе Виардо,

перешли к известному исследователю Андрэ Мазону, приступившему к опубликованию некоторых материалов тургеневского архива. См. сборн. «Тургенев и его время», под. ред. Н. Л. Бродского. М., 1923, предисл. редактора.

47. Вольф, op. cit.

48. Театральный старожил. «Оперетты на сцене Александринского театра», «Ежегодник Имп. Театров», 1910, I, 4—5. Об интересе к испанскому театру свидетельствует также помещение в «Пантеоне русских и всех европейских театров» (1841, III) переводной статьи Л. де-Вьель-Кастеля о Кальдероне, Рохасе и друг.

49. Михайловский, Соч. I.

49-а. М. Кузмин. Условности. Статьи об искусстве. П., 1923, стран. 125. О характере и стиле оперетки середины столетия см. также монографию Louis Schneider—«Offenbach», P., 1923. — Жюль Леметр считает французскую оперетку «единственным драматическим жанром, созданным второй половиной 19-го столетия» Jules Lemaître. — «Impressions de théatre», I, 217.

50. «Русск. Пропилеи», III, 290.

51. «Русск. Обозрение», 1894, I, 25. Любопытно отметить, что на одном из представлений тургеневской оперетки присутствовал внук короля, будущий имп. Вильгельм II. См. «Revue Bleue», 1906. XVIII, 551.

52. Л. Сабанеев, «Театр оперетты». «Мастерство театра» 1922, 1, 80.

52-а. Некоторые дополнительные сведения об опереткаx Тургенева находим в вышедшей только что книге «Iwan Turgenjew an Ludwig Pietsch. Briefe aus den Jahren 1864 — 1883». Berlin, 1923. В одном из писем к Людвигу Пичу (от 23 января 1881 г.) Тургенев сообщает о написанном им на французском языке сценарии к большой пятиактной опере «Мирович» для немецкого композитора Экерта. В книге воспроизведен интересный рисунок Пича, изображающий Тургенева в роли людоеда в ~~оперетке~~ L'Ogre.

53. В. Перетц. Несколько мыслей о старинном русском театре. «Ежегодник Госуд. Театров», 1922, 217 — 222. — См. также статью того же автора: «К постановке изучения старинного театра в России XVII — XVIII вв.» Сборник статей под редакцией акад. В. Н. Перетца (Труды Росс. Инст. Ист. Искусств), П., 1923, стран. 17.

54. Georges Polti, „Les trente-six situations dramatiques". P., 1895.

55 Тургенев, Соч. XII, 257 — 258.

56. Там же, 285 — 286.

57. Н. Л. Бродский, Тургенев-драматург. Замыслы. «Тургенев» (Центрархив). 1923. — Н. Н. Фатов, Рукопись «Студента» Тургенева, «Культура театра», 1922, I — II.

58. «Несколько слов о новой комедии Островского «Бедная Невеста», Соч. XII, 288 — 294.
59. Там же
60. «Современник», 1855, I, 29.
61. Théâtre complet de George Sand, I, 324.
62. См. Оксман, op. cit. 123 — 124.
63. Н. Долгов, А. Е. Мартынов, Очерк жизни и опыт сценической характеристики. Спб., 1910, стран. 40.
64. «Вместо предисловия» к «Сценам и Комедиям», Соч. X, 4.
65. «Всемирная Иллюстрация», 1882 г. № 681, стран. 99.
66. Первое собрание писем Тургенева, 404.
67. Б. В. Варнеке, Тургенев-драматург. «Венок Тургеневу», Од., 1919, стран. 15 — 20.
68. «Литературный Музеум», 382.
69. Там же, 383.
70. «Современник», 1855, т. VI, стран. 266.
71. Ю. Беляев, «Мельномена», 34.
72. «Ежегодн. Имп. Театров», стран. 60 — 61.
73. Lettres inédites à Madame Viardot. „Revue Bleue", 1906, XVIII.
74. Там же.
75. Вольф, op. cit., I, 143.
76. П. Гнедич, Хроника русских драматических спектаклей на имп. петерб. сцене 1881 — 1890. Сборник историко-театральной секции. П., 1918, стран. 49.
77. «Отечеств. Записки», 1851, III, 58 — 60.
78. «Ежегодн. Имп. Театров», 1911, VI, 617.
79. Д. Я. Краткий очерк деятельности театра Ф. А. Корша. М. 1907, стран. 21.
80. «Од. Нов.», 9 февраля, 1912.
81. «Гол. Моск.», 6 марта, 1912.
82. Письмо Боткина Анненкову от 10 марта 1849 г. «Анненков и его друзья», 1892, стран. 557.
83. А. А. Кизеветтер, М. С. Щепкин. Эпизод из истории русского сценического искусства. М. 1916, стран. 71.
84. «Моск. Вед.», 1862, № 33.
85. Сочинения и переводы А. Н. Баженова. М., 1869, I, 152 — 155.
86. Гнедич, op. cit.
87. Н. Долгов, Двадцатилетие театра имени А. С. Суворина. П., 1915, стран. 9, 56, 117.
88. Ю. Беляев, op. cit. 28 — 29.
89. «Нов. Вр»., 9 марта 1912 г.
90. К. Арабажин, «Бирж. Вед.», 27 марта 1912 г.
91. «Венок Тургеневу», стран. 14.

92. Ф. Батюшков, Тургенев и Островский на сцене Московск. Художествен. Театра, «Совр. Мир», 1910, V, 94 — 95.

93. «Тургенев и Савина», письма и воспоминания под редакцией А. Ф. Кони, при ближ. сотр. А. Е. Молчанова. П., 1918, стран. 75.

94. Ю. Беляев, op. cit., 49 — 57.

95. Кратк. очерк деят. театра Корш, 53.

96. Там же, 33 — 34.

97. Н. Вильде, Гол. Моск., 6 марта, 1912 г.

98. Гнедич, op. cit., 55 — 56. — R. Darzens „Le théâtre libre", P., 1890, I, 73 — 93.

99. Р. Е., И. С. Тургенев и его пьесы в Германии, «Вестник Театра», 1919, № 33, стран. 14.

100. «Театральное обозрение», 1921, № 8, стран. 15.

101. А. А. Гвоздев, «Из истории театра и драмы». П., 1912, стран. 5 — 24.

102. Max Hermann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin, 1914. Помимо немецких работ, указанных у Гвоздева, можно назвать и следующие труды, примыкающие к тому же методу: E. Poupé, Documents relatifs à des représentations scéniques en Provence du XV au XVII siècle (Bulletin philol. et hist., 1920). — A. Tilley, Tragedy at the comédie française (1880 — 1778). The modern Language Review, 1922, oct.

103. Гол. Моск., 1909, № 276.

104. Там же.

105. Любовь Гуревич — «Комедии Тургенева на сцене Художественного театра», «Современник», 1912, V, 310 — 322.

106 — 112. «Русск. Слово», № 283 *, «Утро России», № 5421, «Речь», № 338, «Моск. Еженедельник», № 50, стран. 50 — 51.

113. П. П. Муратов, Добужинский в Художественном театре. «Утро России», 1909, № 5522.

114 — 116. «Од. Нов.», 13 декабря, «Утро России», № 5522, «Бирж. Вед.», 1910, № 675.

117 — 121. «Голос Москвы», № 283, «Рампа и жизнь», № 37, «Р. Слово», № 283, «Р. Вед.», № 284, «Речь», 341.

122 — 125. «Утро России», № 5522, «Р. Вед.», № 284, «Речь», № 341, «Совр. Мир», 1910, V, 96.

126 — 129. «Гол. Москвы», № 283, «Утро России» № 5522, «Речь», 341.

130 — 135. Там же, «М. Вед.», № 294.

136 — 142. «Обозр. театров», № 930, «Гол. Москвы», № 283, «Утро России» № 5522, «Речь», № 341, «М. Вед.» № 294, «Киевск. Мысль», № 346, «Рампа и Жизнь», № 37.

* Во всех примечаниях, где год периодического издания не обозначен, имеется в виду 1909 г.

Список работ, статей и материалов, указанных в настоящих примечаниях, далеко не исчерпывает печатных оценок Тургенева-драматурга. Дать полную библиографию этого отдела «Тургеневианы» не входило в задачу автора, а его основная тема требовала известного ограничения в выборе источников и критических отзывов. Обширное количество накопленных сведений, оставшихся за пределами этой монографии, должно служить разработке других вопросов, связанных с той же темой. Есть целый ряд исследовательских подходов к тургеневскому театру, независимых от собственно-драматической проблемы. История текста тургеневских комедий, их цензурный мартиролог, изучение их воздействия на позднейший театр (особенно, конечно, на пьесы Чехова) — ко всем этим темам у нас подходили и, вероятно, еще не раз вернутся. Мы не включили этих задач в план нашей работы, сосредоточившись исключительно на вопросах тургеневской драмы, как поэтико-театрального искусства.

Заканчивая настоящую работу, автор не может не вспомнить с чувством живейшей благодарности имена некоторых лиц, так или иначе облегчивших ему выполнение его задания. Проф. Н. К. Пиксанов и покойный Н. Е. Эфрос с большой готовностью поделились с ним своими обширными сведениями в области театральной библиографии; А. А. Бахрушин любезно предоставил ему для воспроизведения в настоящей книге несколько редких фотографий из своего первоклассного историко-театрального музея; хранители архивно-музейного отдела Московского Художественного театра В. В. Яковлев и Р. П. Маторина с редким вниманием содействовали его ознакомлению с материалами названного собрания. Всем этим лицам, как и памяти покойного театрального критика, автор выражает свою искреннюю признательность.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стран.

Вместо введения 9

ТУРГЕНЕВ-ДРАМАТУРГ

I. Смена стилей в театре Тургенева 17
II. Романтическая драма 21
III. Пастиччьо испанского театра 29
IV. Комедия-водевиль 37
V. Драматические провербы 49
VI. Психологическая драма 67
VII. Либретто комических опер 83
VIII. Тургенев — театрал и теоретик драмы 99

МАТЕРИАЛЫ К СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ТУРГЕНЕВА

Тургенев на сцене 121
Фиксация тургеневского спектакля «Месяц в деревне» в Художественном театре 150
Примечания 167

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ

Стран.

«Месяц в деревне». М. Х. Т. 4 действие 14

В. В. Самойлов в роли гр. Любина («Провинциалка») и в роли Нехтерьева («Завтрак у предводителя») 25

«Завтрак у предводителя» (Моск. общ. иск. и литер.) 33

«Месяц в деревне» М. Х. Т. 1 действие 39

М. Г. Савина в ролях Верочки и Натальи Петровны («Месяц в деревне») 47

«Месяц в деревне» М. Х. Т. 2 действие 55

«Нахлебник». М. Х. Т. Л. М. Коренева — Ольга Петровна . }
Л. М. Леонидов — Тропачев . . . . } 69

«Провинциалка» и «Где тонко, там и рвется» М. Х. Т. . . . 79

«Где тонко, там и рвется» М. Х. Т.
О. Л. Книппер — Анна Васильевна . . . . . }
В. И. Качалов — Горский . . . . . }
Е. П. Муратова — Гувернантка . . . . . } 85
И. Н. Берсенев — Мухин . . . . . }

«Где тонко, там и рвется» М. Х. Т. (акв. М. В. Добужинского) 95

«Провинциалка» М. Х. Т.
К. С. Станиславский — гр. Любин . . . . . }
«Где тонко, там и рвется» М. Х. Т. 101
В. В. Лужский — Капитан Чуханов . . . . . }

«Месяц в деревне» М. Х. Т.
К. С. Станиславский и В. И. Качалов в роли Ракитина 109

«Месяц в деревне» М. Х. Т.
О. Л. Книппер — Наталья Петровна . . . . . }
Л. М. Коренева — Верочка . . . . . } 113
(рис. М. В. Добужинского)

Стран.

«Месяц в деревне» М. Х. Т.
В. Ф. Грибунин — Шпигельский 123
Е. П. Муратова — Лизавета Богдановна (рис. М. В. Добужинского) 123

Группа писателей, исполнивших «Ревизора» 5 Апреля 1860 г. 127

«Завтрак у предводителя» (Моск. общ. иск. и лит.) 133

«Нахлебник» (Пет. театр. Лит.-Худ. общ.) 137
«Холостяк» (Александринский театр) 137

«Нахлебник». М. Х. Т. А. Р. Артём — Кузовкин 147
П. А. Павлов — Иванов 147
«Нахлебник». (Александр. театр). Васильев 2-й — Кузовкин. 147

«Месяц в деревне» М. Х. Т. 3 действие 159

Шесть рисунков М. В. Добужинского на темы «Месяца в деревне» . . . . . 20, 28, 36, 82, 118 и 166

Обложка работы Д. И. Митрохина.

ТОГО ЖЕ АВТОРА

Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога. 1919.

Вторник у Каролины Павловой. Сцены из жизни московских литературных салонов сороковых годов. Изд. 2-ое. М., 1922.

Портрет Манон-Леско. Два этюда о Тургеневе. Изд. 2-ое. М., 1922.

Три современника. Тютчев. — Достоевский. — Аполлон Григорьев. М., 1922.

Плеяда. Цикл. сонетов. Изд. 2-ое. М., 1922.

Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М., 1923.

Этюды о Пушкине. Пушкин и дэндизм. — Искусство анекдота у Пушкина. — Устная новелла Пушкина. М., 1923.

Путь Достоевского. Издательство Брокгауз-Ефрон. (Печатается).

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00039888577